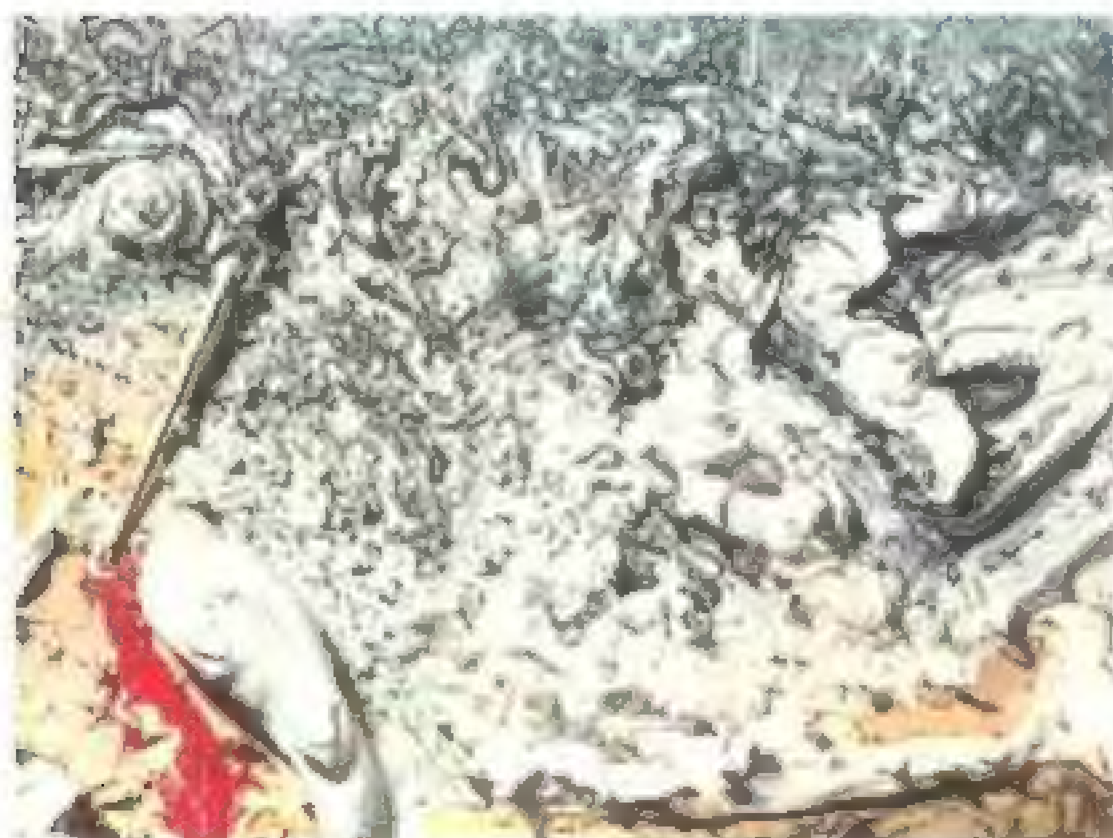
د. فيصل درّاج

الرواية وتأويل التاريخ

نظرية الرواية والرواية العربية





المركز الثقافي العربي

د. فيصل درّاج

الرواية وتأويل التاريخ

نظرية الرواية والرواية العربية

الكتاب

الرواية وتأويل التاريخ

تأليف

فيصل درّاج

الطبعة

الأولى، 2004

عدد الصفحات: 376

القياس: 17 × 24

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

بمثابة تقديم

تزامن صعود الرواية الأوروبية، في القرن التاسع عشر، مع صعود «علم التاريخ»، اتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله، بعد أن رأى في ذاته أصلاً لما عداه: تعاملت الرواية مع إنسان دنيوي متعدد الطبقات، ورحل «علم التاريخ» إلى غرف الماضي المظلمة، منقباً عن آثار الإنسان في ماض تحرّر من التأويل الأسطوري. جاء هذا الصعود، في شكليه، أثراً موضوعياً لجملة من التحولات الاجتماعية غير المسبوقة، التي تضمنت الثورة العلمية والبرجوازية والثورة القومية، منتهية إلى مجتمع جديد، يؤمن بالحرية والعدالة والمساواة، ويؤمن بحق «الإنسان الأبيض» في السيادة على العالم.

جاءت بداية الرواية العربية مع بدايات القرن العشرين، دون أن يزامنها صعود في «علم التاريخ»، أو في غيره من العلوم. انطوت البداية الروائية العربية على مفارقة ظاهرة، ذلك أنها ولدت في «شرط غير روائي»، لم تنجز فيه البرجوازية العربية ثورتها ولم يعرف الواقع العربي فيه ثورات جذرية. كأنَّ هذه الرواية ولدت معوّقة، وافدة شديدة التلعثم لحظة، ومليئة بالوهم تُرَهِّنُ «المقامة» لحظة أخرى. وهي في الحالين بعيدة البعد كله عن الشرط الأوروبي الذي سوّى روايته، وأرسل بها إلى ثقافات مغايرة، تحاكيها باضطراب وتملي عليها أن تخلق رواية مختلفة. ولعل هذا الفرق بين زمن أوروبي ينتج رواية مسيطرة وزمن عربي لا يسائل الأصول هو الذي جعل من «التاريخ» موضوعاً مسيطراً في الرواية العربية المتنامية، إذ الروائي يسائل في تاريخه الوطني المخذول انتصار التاريخ الذي هزمه، بقدر ما يُحاور «مؤرخاً» صامتاً، يقول ما أملى عليه «الواقع المقيّد» أن يقوله، لا أكثر.

استدعى الروائيُّ العربيُّ المؤرخَ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول قولاً سلطوياً «نافعاً» ولا يتقصّى «الصحيح»، يهمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش

إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بـ«تاريخ محلي» مخترع، دون أن يقارنه بـ«التاريخ الكوني المنتصر»، أو أن يتوقف أمام الأسباب التي خلقت «تاريخاً قائداً»، قوامه الركود أو الحركة البائرة. ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ وبذكر ما امتنع عن قوله، مؤكداً الكتابة الروائية «علم التاريخ» الوحيد، أو كتابة موضوعية تسائل ما جرى، دون حذف أو إضافة. وهذه الكتابة الموضوعية، في فضاء كتابي مشغول بالتوهّم والاختراع، تبرّر الاحتفال بالإبداع الروائي، الذي تطور في شرط مقيّد يهمّش الموضوعية والإبداع معاً.

كتبت الرواية العربية التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سويّ محتمل، وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة مجتمعية. وهذا الكتاب يقرأ في الرواية التاريخ الذي تأملته واحتجت عليه، ويقاربها من وجهة نظر الموضوع الذي صحّحت أسئلته، مكتفياً بمعنى التاريخ وبالأسئلة التي يثيرها، وهي كثيرة. ومع أن في الموضوعية الروائية ما يثير التشاؤم، فإن هذا التشاؤم أكثر نفعاً من تفاؤل إيديولوجي ضليل، ذلك أن هذه الموضوعية تنقض «الحياد»، الذي لا وجود له، وتشتق الالتزام من المعرفة والأخلاق والمدن القادمة.

أتوجه بالشكر- هنا- إلى الأصدقاء الذين أسهموا في ظهور هذا الكتاب: عبد الرحمن منيف الذي لم يقتصد في الملاحظات المزهرة وفي التحريض على كتابة ما تجب كتابته، محمود درويش الذي يقبل ويرفض بلغة إشارية نزيهة تستدعي التأويل، عزيز العظمة الذي فتح الحوار معه أسئلة غير متوقعة، والعزيز بطرس حلاق الذي قاسمني هموم الكتابة واقتفى آثار «الفصول» باهتمام فَرِح، إضافة إلى محمد شاهين الذي وضع، بكرم ولطف كبيرين، مكتبته تحت تصرفي، ولم يبخل بالملاحظات والأسئلة والإجابات.. .. لكل هؤلاء وغيرهم شكري وتقديري، آملاً أن يروا في هذا الكتاب بعض آثار دعمهم الجميل.

أواخر تموز - 2003

دمشق

القسم الأول:

الرواية في التاريخ

التاريخ وصعود الرواية

يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معاً إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي. فقد ساوى الفيلسوف الألماني لايبنتز (1646 - 1716) بين غايات الشعر والكتابة التاريخية، وناشد المؤرخين أن يرتقوا إلى مصاف الشعراء، ورأى الفرنسي ديدرو، عام 1762، في رواية ريتشارد سون تقدماً في وعي التاريخ قصر عنه المؤرخون. ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير ر. ج. كولنجوود، حين وزع، في ثلاثينات القرن الماضي، «الخيال الجبار» على الروائيين والمؤرخين معاً.

يتعامل المؤرخ والروائي مع المتحوّل قاصدَين «عبرة»، تتأمل طبيعة إنسانية، تعايش اندثاراً لا نهاية له. ومع أن تعبير الاندثار لا يحيل على زمن محدّد، فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة، ففي مفهوم «الطبيعة الإنسانية» ما ينسب صعود الرواية وعلم التاريخ إلى القرن التاسع عشر، الذي اتخذ من «الإنسان» مرجعاً له ونصبّه جذراً لغيره. كتب المؤرخ توماس كارليل (1765 - 1881): «كل أنواع المثل العليا لها حدودها المقدرّة لها، ولها فتراتها المعينّة للشباب والنضج والكمال والانحطاط والموت النهائي والزوال»، وكتب جورج لوكاتش (1885 - 1971)، وهو يعرّف الرواية: «يعبّر جوهر العمل الروائي الأكثر عمقاً عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟». يقول الروائي، نظرياً، ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصيّ على الثبات، يستقيم زمناً في انتظار انحناء لا هروب منه. يستدعي المؤرخ، كما الروائي، القرن التاسع عشر وهو يستدعي مقولة «الإنسان»، محيلَين، في الاستدعاء المزدوج، إلى عصر النهضة، الذي وعد بإنسان نوعي يسوس الكون ويروّض الطبيعة.

تأسس علم التاريخ على «الإنسان النوعي» الذي يسائل حاضره المكتَشَف ماضيه

البعيد، كما لو كانت رغبة الاكتشاف تحوّل الماضي إلى حاضر إبداعي جديد. ولعل إعادة اكتشاف ماضي الإنسان، الذي اكتشف ذاته، هي التي جعلت من والتر سكوت (1771 – 1832) أستاذاً في الكتابة التاريخية وصانعاً للرواية الأوروبية، كما جاء في كتاب والتر آلن «الرواية الإنجليزية». ولم يكن ماضي الإنسان إلا حاضره المكلّل بمثل عليا، حيث جوهر الإنسان فضيلته، وجوهر فضيلته ارتقاء لا حدود له. وهذا ما حاوله جورجي زيدان (1861 – 1914)، في سياق مغاير، حين بحث عن فضائل مشتهاة في أزمنة عربية منقضية.

1ـ رواية التقدم وتقدم الرواية :

رأى هيجل في 1806/10/13 نهاية التاريخ، بعد أن تجسّد معناه في نابليون بونابرت، الذي جسّد روح الثورة الفرنسية. كأن للتاريخ بداية سديمية ونهاية مكتملة أخيرة. ومع أن ماركس نقض «الفكرة المطلقة» في معادلاتها الذهنية، فقد أعطى التاريخ بدوره نهاية أخرى، يأخذ فيها المجتمع الشيوعي موقع الدولة البروسية، حيناً، ويُنزل فيها الصراع الطبقي نابليون عن صهوة حصانه حيناً آخر. يفصح الموقفان عن وصول التاريخ إلى ذروته الأخيرة، عن طريق فرد لا تنقصه العبقرية، أو بصراع طبقي مفتوح يتجاوز الأفراد. تتراءى، في الحالين، إيديولوجيا انتصارية، تضع الإنسان في المدينة الفاضلة، أو تضع الأخيرة فيه.

انطوت فلسفة التنوير على نهاية التاريخ، اعتماداً على فكرة التقدم، التي قاست الزمن الكوني بالزمن الأوروبي المنتصر، واشتقت من الحاضر المنتصر مستقبلاً فارقه التناقض. وفي أيديولوجيا انتصارية، تنصّب الإنسان الشامل مرجعاً لغيره، تكون حركة التاريخ حركة تقدمه، ويصير التقدم صنو التاريخ وروحاً له. وعن وحدة التقدم والتاريخ صدرت تعابير متفائلة، مثل «عدالة التاريخ»، التي تفصل بين الخطأ والصواب، و«محكمة التاريخ»، التي تنصر الصالح وتعاقب نقيضه، و«حقيقة التاريخ»، حيث العدل وتقدم التاريخ وجهان لعملة واحدة. تُشَخِّصُن مقولات الصلاح والصواب والعدل التاريخ، ويغدو تاريخاً عاقلاً، يعاند الشاذ والمريض ويمضي إلى مصبّه الذهبي. بهذا المعنى، يتعيّن التاريخ عند الألماني شلنغ (1775 – 1845) «كشفاً عن المطلق»، يتقدم مدركاً ذاته ويدرك ذاته في تقدم بصير، وهو ما يعيده نوفاليس في جملة متصوّفة تقول: «التاريخ كتاب إلهي» و«كل ما هو تاريخي إلهي». لم تمنع مقولة العقل من فلسفة التنوير نزوعاً لاعقلانياً، فرض عليها إضافة مرجع خارجي إلى التاريخ، مزج الأخير بالمطلق وأمدّه بصفات إلهية.

أخذت فلسفة التقدم شكل حكاية سعيدة، تبدأ من اللامعقول وتنتهي إلى معقول أخير، لا يمكن الرجوع عنه، ولا يقبل بالانقلاب والارتداد. يعطي هذا المسار، وقوامه التراكم والاستمرار، التاريخ شكلاً وحيداً، يبرهن عن «حقيقة» التاريخ و«عدالته»، وعن عقم مواجهته ومؤازرته في آن، لأن التاريخ يسير إلى ما يسير إليه. شيء قريب من قول لايبنتز: «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فالتاريخ يجيء بالحقيقة لا بغيرها، طالما أن في التاريخ والمطلق حقيقة واحدة. ولعل تبادلية العلاقات بين التاريخ والتقدم والمطلق هي التي جعلت فالتر بنيامين يرى في «الزمن التقدمي» زمناً سلطوياً يرجئ «زمن الثورة» إلى يوم عصي على التحديد.

لازم «الزمن التقدمي»، الذي تعرّف على الثورتين العلمية والصناعية، انبهاراً بالتحولات الاجتماعية، التي أسست علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة، وانبهاراً أكبر بمبدأ التحوّل ذاته، وآيته إنسان يحوّل ذاته وهو يحوّل العالم، ويستولد ذاته منجزاً مواضيع غير مسبوقة. وتعطي «مخطوطات 1844» التي كتبها كارل ماركس شاباً، صورة نموذجية عن انبهار الإنسان بقدراته، التي تحوّل العالم الحديث إلى كتاب مفتوح «يتجلّى فيه الإنسان بقواه الجوهرية». يحضر «اللاهوت التنويري» مرة أخرى، فبعد أن امتطى التاريخ جواد بونابرت، خلق الإنسان نفسه بنفسه واستولدت أصابعه المبدعة كوناً أصيلاً، يشهد على عظمة الإنسان ويصرف جميع الآلهة. وما رواية «موبي ديك»، التي ظهرت عام 1851، إلا احتجاج على الإنسان الممتلئ بذاته، الذي حشر نظام الطبيعة الأبدي في سديم غطرسته اللامتناهية. قاد تطبيق العقل على الطبيعة بشكل لا عقلاني الإنسان المكتفي بذاته إلى حتفه الأخير، كاشفاً عن بصيرة ماري شلي الثاقبة، التي رأت وراء «الإنسان الصناعي» وحشاً لا يمكن السيطرة عليه، يدعى: فرانكشتاين (1818). كأن بروميثيوس الطليق، الذي وعدت به الأزمنة الحديثة، دار حول ذاته دورة كاملة وانتهى إلى مخلوق نقيض.

وضع «التاريخ التقدمي» في التاريخ حكاية محددة البدء والمنتهى، وقام بشرحها وسردها معاً: شرحها بحقب زمنية متعاقبة، تتضمن كل منها فكرها واقتصادها ونظامها السياسي، وسرد حكايتها بالانتقال من الأدنى إلى الأعلى ومن الظالم إلى العادل، وصولاً إلى زمن ينهي الحكاية ويتوجها بخاتمة سعيدة. تحتقب الحكاية الكبرى الميلاد واليفاعة والشيخوخة والموت وولادة جديدة، تغاير كلياً الولادات السابقة. هناك «ما قبل» و«ما بعد» و«عقدة حكائية»، تنتج فعلاً حكائياً يلفظ أنفاسه في «الأزمنة الفاضلة»، التي تصرّح بـ«نهاية التاريخ». تتكوّن «حكاية التاريخ»، بهذا المعنى، في

فضاءات متعاقبة محددة البدايات والنهايات، يستهلها السديم وتنغلق على مطلق شفيف لا يعقبه شيء.

اتفقت الرواية مع «التاريخ التقدمي» واختلفت عنه في آن: اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي والمتخيل، والذهاب من الحاضر إلى المستقبل، واعتبار القرن التاسع عشر زمناً مرجعياً، والقطع مع التصور اللاهوتي للعالم، الذي تسلل ثانية إلى «التاريخ الغائي»، دون أن يدري. واختلفت عنه مبتعدة عن الكليات المجردة ومحتفية بالتفاصيل، وذلك في نص معتم متعدد المستويات، يتأمل التاريخ في طبيعة إنسانية مثقلة بالتناقض. أخذت الرواية بإنسان دنيوي لا هالة له مبرّأ من التعالي، بعيداً عن إنسان قديم قوامه السقوط والغفران. فبعد إنسان لاهوتي مدّثر بالوعد والوعيد وقعت الرواية على إنسان أرضي مزودّ بأسئلة جديدة، لا تأتلف مع زهد أحمق يلتبس بالورع. نقض الإنسان الدنيوي «الإنسان اللاهوتي»، بقدر ما نقضت الرواية الحكاية، أو «الموروث الأدبي القديم» بلغة إيان واط، الذي تعامل مع إنسان يهمش الملموس ويلتحف بحقائق مجردة. لا تحتاج الروح الخالصة، الموزعة على الميلاد والموت، إلى التساؤل والدهشة والفضول، فهي مقادة بغيرها وملتزمة بدليل أمين. لهذا لا تعرف الحكاية، كما العقل الحكائي، مبدأ السببية المركبة الذي يشرح تكوّن العلاقات وانحلالها، ولا تتعرف على الممكن والمحتمل والملتبس، مطمئنة أبداً إلى وقائع متعاقبة باركتها الملائكة وإلى القران السعيد بين الإثم والعقاب والخير والثواب.

ترجمت الرواية الأوروبية الصاعدة تحولات اجتماعية حاسمة، حررت الواقع المعيش من صورته اللاهوتية وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته، ونقلت الإنسان الذي يقتات بالمقدس ويقتات المقدس به إلى وضع جديد يقاسم فيه المقدس قداسته، أو يكتفي بحياة دنيوية عارية من أطياف «الخطيئة الأولى». كتب أويرباخ في «كتابات حول دانتي»: «كان على العقل التصفوي في القرنين السابع والثامن عشر أن يهدم الأيديولوجيا السلطوية وبقايا الكوزمولوجيا المسيحية القروسطوية، كي يتكوّن تصور عملي لوحدة المجتمع الإنساني». ووحدة المجتمع العملية هذه تفرض الخروج من وضع «المؤمن» إلى وضع «الإنسان»، ومن صفة «الملحد» إلى صفة «الإنسان»، ومن أوضاع «الرعية» إلى وضع «الشعب». فبعد تصور لاهوتي يذيب الإنسان في مياه المجهول والمحرّم والمتعالي، التقى الإنسان بجوهره وتوحد روحاً وجسداً وعقلاً، أي استعاد تعدديته الروحية والمادية والأخلاقية والجمالية، التي تعيّنه إنساناً تاريخياً، تتجلى تاريخيته في تعددية لا تقبل الاختزال. واتكاء على تعددية مستعادة عاد الإنسان

إلى الماضي، وبحث عمّا جعله مختلفاً عن الحاضر، وأدرك أن الإنسان المتجدّد، كما الإنسان الحالم، هو من يقطع مع الماضي ولا يكون امتداداً له. تخلص «إنسان الرواية» من أسماء موروثة وغدا خالقاً للأسماء، منذ أن عرف أن الأسماء تأتي وتذهب وأن الأسماء القادمة تغاير ما سبقها ولا تقبل بها.

أكدّ التصور الجديد، الذي ألمح إليه أويرباخ، الاستقلال الذاتي للظواهر المختلفة، الذي يخصصّ كل ظاهرة ويعطفها على غيرها، قائلاً بتعددية الظواهر والخصائص والقوانين. خلّف «الإنسان اللاهوتي» المتداعي وراءه إنساناً متعدداً، وأفضى سقوط «علم العلوم»، أي التعاليم الكنسية، إلى علم بصيغة الجمع، وتوزعت صفة الواقع على البحر واليابسة والمجتمع وأقاليم مجهولة قيد الاكتشاف.. كان على الإنسان الجديد أن يحاكي رغباته المتعددة، وأن يستأنف عفوية طليقة أولى، اختزلتها القيود إلى فضيلة ورذيلة مجردتين. كتب إريش أويرباخ في كتابه الشهير «محاكاة»، متحدثاً عن رابليه وتكوّن الرواية: «والحق أن الثوري في فكرته لا يكمن في مناوأة المسيحية، بل في خلخلة الرؤية والشعور، والتفكير الذي ينجم عنه عبث مستمر بالأشياء، اللذين يدعوان القارئ إلى الانغماس المباشر في العالم وفي ثراء ظواهره، وقد رسخ رابليه قدمه، بداهة، في نقطة واحدة، وذلك بطريقة مناقضة للمسيحية من حيث هي المبدأ، فبالقياس إليه يعد الإنسان الذي يتبع طبيعته، كما الحياة الطبيعية، ظاهرة خيرّة، سواء بالنسبة للبشر أم للأشياء». عثر رابليه (1494 - 1553) على الطبيعة الخيرة في الضحك المتدفق وحركات الجسد المستريحة، التي تطرد اليباس والتزمت والتناظر. واستولد باختين، وهو يهجو السلطة بقراءة رابليه، من الضحك الطليق مبدأ روائياً، ذلك أن الضحك حوار وتعدّد وولادة متجددة، بعيداً عن ترصّن سلطوي يبشر بالموت.

رأى الزمن الحديث إلى إنسان مكوّن من عالم خارجي واسع الأرجاء ومن عالم داخلي لا يقل اتساعاً، واعترف بمأساة خاصة به لا تختصر إلى مآس سابقة عليه. فقد قالت الأزمنة اللاهوتية، كما يؤكد أويرباخ، بـ«مأساة المسيح»، التي تضمنت المآسي الإنسانية كلها، مُرّجعة الإنسان وعذاباته المتعددة إلى ظل كسيف لمأساة أولى، وواضعة عذابات البشرية في مأساة كونية وحيدة. يعيش الإنسان، في هذا التصور، مأساة غيره واستغفاراً متواتراً عن إثم لم يرتكبه، مقنعاً ذاته بأنه قاتل محتمل، وبأن خطيئة أصلية متأبّدة تحوّم فوقه ولا تفارقه أبداً. وعليه، وهو يراوح في إثم ورثه، ألاّ يرى إلى جراحه الخاصة، وأن يتماهى بـ«الجريح - الأصل»، الذي أسعفته السماء. يقول

أنديه مالرو: «الرواية الحديثة في نظري تعبير عن المأساوي الإنساني، لا إيضاح لمعنى الفرد». ينطلق القول من إنسان اكتفى بمأساة مستقلة، مراجعها حضارة تقنية وعقلانية مجزوءة ورهبة الموت التي يواجهها الإنسان وحيداً بلا معين. يثبت الروائي الفرنسي مقولة «الفرد النهضوي» وينفيها معاً: يثبتها وهو يتحدث عن مأساة دنيوية بصيغة الجمع، وينفيها متخفّفاً من أنوار بروميثيوس ومسحوقاً بظلال فرانكنشتاين. إن الفرق بين التصور المتفائل للتقدم، الذي حوّل التاريخ إلى حكاية، ومنظور الرواية الأسيان، زوّد الروائي بشخصيات خاصمتها السعادة، مثل الولد اللقيط والقاتل التائه والكولونيل المتداعي.. لم تتكوّن الرواية وهي تواجه مأساة المسيح بمأساة الفرد المغترب، بل تكونت وهي ترى إلى المأساتين معاً من وجهة نظر الإنساني والدنيوي والمتحوّل والمرغوب، الذي يقول بالمتعدد والحواري، ويواجه المرتبية الصارمة بالحرية والمساواة وبأفق محتمل يلامس اليوتوبيا. ولم يكن الضحك الشعبي، الذي احتفى به باختين، إلى تخوم الإفراط، إلا مرآة لتلك الحرية التاريخية المشتهاة، التي تقوّض المراتب المتوازنة وتوزع المقدس على الأكوان جميعاً، وتعيد تركيب الحياة كما يجب أن تكون: «الكرنفال عيد تمرد الطبقات التي أقصيت عن السلطة» يقول باختين، ويقول أيضاً: «تميزت فترة النهضة (الرينيسانس) بعامة، والنهضة الفرنسية بخاصة، بالميدان الأدبي قبل أي شيء آخر، ذلك أن الثقافة الشعبية الساخرة، وفي أرقى إمكانياتها، ارتفعت إلى مصاف الأدب الرفيع وأخصبته». يحتفي باختين بالتمرد الطبقي على السلطة، وبالثقافة الشعبية التي تسخر من الترصّن السلطوي، مستنكراً في الحالتين، «الأعلى المتجانس» القديم، ومحتفلاً بـ«الأسفل الشعبي» المتعدد الذي لا يعرف التجهم. لكنه، وهو يشتق الأدب الرفيع من الثقافة الشعبية، يشتق العلاقتين معاً من الحرية، أي من سقوط طبقة تحرّم الضحك وصعود أخرى توحّد بين الضحك والحرية.

2 - الرواية وتداعي الأصول:

بعد أن عثر «الإنسان النهضوي» على أصله في ذاته واستغنى عن الأصول التي لا تقبل بالقياس، جعل من «الأصل» سؤالاً مفتوحاً متعدد الاتجاهات. سائل تشارلز داروين أصل الإنسان في كتابه «أصل الأنواع عن طريق الاصطفاء الطبيعي» ـ 1859 ـ واكتشف قرابة، غيرة سعيدة، تصل الإنسان بالقرد وتحرم الأول من «جمال إلهي». وجاء بعده من بحث عن أصل المعتقدات الدينية والسلطات السياسية واللغات الإنسانية، وعن أصل السلطة الطاغية التي تلتبس بالعناية الإلهية. انطوى البحث، الذي أرقّه الشك وجافاه اليقين، على سؤال معرفي يعلن أن أصل المعرفة يقوم في العقل الذي ينكر أسطورة

الأصل، وأن المعرفة الحقيقية تتعيّن بآفاقها اللاحقة، بقدر ما تضمن سؤالاً اجتماعياً ـ سياسياً، يلمس العلاقة بين المؤسسات ـ السياسية وحاجات الإنسان الطبيعية. اتهم السؤال الأول إيمانية مغلقة، تصادر الأسئلة بإجابات سابقة عليها، وقرأ الثاني العلاقة بين البشر والسلطات «المكشوفة» التي يقترحونها، بعيداً عن زمن قدس السلطات بأصول مجهولة، وأخضع البشر لسلطات لا يعرفون أصولها.

عبر سؤال الأصل عن إنسان يعيد اكتشاف ذاته وهو يكتشف تاريخه المنقضي، وعن هاجس متعدد الأطياف يقول: «يسقط الطغاة حين يسأل الإنسان من أين جاء الطغاة»، بلغة البولوني ب. باتشكو، وهو يسائل روسو الذي بحث في أصل المجتمع واللغة والتفاوت الاجتماعي. ومهما تكن أطياف الهاجس، وتحتضن المعرفي والسياسي في آن، فإن فيه ما يوقظ فردية موؤدة وعقلاً غافياً، ذلك أن الحديث عن الأصل حديث عن طمأنينة راكدة يجود بها أصل مقدس تعريفاً. وعلى هذا، فإن الابتعاد عن الأصل ابتعاد عن اللايقين، يفرّد العقل ويؤسس استقلاله، وابتعاد عن جمهرة متجانسة يمحو في الإنسان الكائن الغُفْل الذي كانه ويستنهضه مفرداً لا يساوي غيره. انتهى الفكر التنويري الأوروبي، وهو يدفن أصلاً ويحفر قبراً لأصل تالٍ، إلى الإنسان المستقل وسيرورة التفريد، وإلى العقل الجماعي المتعدد، الذي لا تستغرقه مشيئة مفردة.

نقض الفكر التنويري الأوروبي الزمن ـ الأصل وهو ينقض سلطة كنسية مستبدة، تلتبس بالأصل وتتدثر بصفاته. والأصل، كما أظهر مارسيا إلياد وهو يعالج الأساطير، لا يُستنفد ولا يُساءل، لازم الآلهة وشهدت الآلهة على زمنه السرمدي، مكتمل لا يعرف التحوّل، نهايته في بدايته وبدايته مقدسة منتصرة. ليس غريباً إذن، أن ينتسب رجال الكنيسة في العصور الوسطى إلى زمن ـ أصل، وأن يحافظوا عليه حفاظاً على امتيازات متعددة، وأن يؤمن رجل الدين بأنه «حارس الزمن الإلهي»، يفصل بين أزمنة النور والأزمنة الفاسدة، كما أشار جاك أتلي في كتابه «تواريخ الأزمنة». ولن تكون الأزمنة الفاسدة المفترضة إلا تلك التي تختلس من رجل الدين هالته المهيبة، وتخرج بجديد يمس مواقعه ويهدد سلطانه، كاختراع الساعة، على سبيل المثال، الذي منع عن «حارس الزمن الإلهي» وظيفته وأوكلها إلى قطعة معدنية سهلة الاستعمال. وبسبب مقت الجديد وتكفيره، نظرت الكنيسة إلى الآلة الحديثة بحفيظة كبرى، ورفعت في وجه الزمن التقني المتغير زمناً دينياً يعتصم بأصل بعيد متأبد الثبات.

تشكل «الساعة»، التي هزمت «حارس الزمن الإلهي» مجاز الأزمنة الحديثة: تقيس زمن الزيارة وتحدّد الزمن قيمة إنتاجية وتشرح فاعلية الإنسان بالتزامه الزمني.. أفضى

اكتشاف الزمن الدقيق إلى تزيين الساحات العامة والبيوت ومرافق السلطة ومعاصم الأفراد بالساعات، واعتبار اختراع الساعة الحدث الأبهى في القرن السابع عشر وتحوّله إلى صناعة عامرة في القرن الثامن عشر، حتى صارت دقة التوقيت تعبيراً عن «روح العصر»، كما تكشف مذكرات مختلفة تسرد الوقائع اليومية مشفوعة باليوم والساعة والدقيقة.. وتظهر «روح العصر» في رواية روبنسون كروزو، أول «فرديّ عظيم»، الذي قاس مدة إقامته في جزيرته المتخيّلة ووجدها: «ثمانية وعشرين يوماً». يكشف تحديد الوقت بدقة متناهية، الذي استعارته الرواية من سياقها، عن إحساس شديد بالحركة ووعي بالتغير وانشداد إلى الملاحظة والاستنتاج.. فالزمن الذي قضاه كروزو في جزيرته المعزولة يساوي جهده المبذول في خلق ذاته منتجاً مبدعاً يستأنس الطبيعة العذراء ويعيد خلقها من جديد، كما لو كان في فعله الدؤوب المنظم ساعة عجيبة أخرى، تتحرك منضبطة وتشرف على عمل لا يعوزه الانضباط. وهكذا انزاح الإنسان مرة أخرى عن صورة الإنسان ـ الأصل، الذي خلقه الله على صورته، فبعد أن صيّر دارون الإنسان قرداً متطوراً، أدرجه «الزمن المنتج» في فضاء الآلة. ولعل الانضباط المنتج، الذي يُعلي من قيمة الإنسان ويهدر كيانه في آن، هو الذي أوحى إلى الفرنسي «لامتري» بعمله المعروف «الإنسان ـ الآلهة» ـ 1747 ـ الذي اعتبر جسد الإنسان آلة ذاتية المراقبة والتنظيم، هي «صورة حية عن الحركة الأبدية». وكان الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبس (1588 – 1679) قد سبق زميله الفرنسي إلى تشبيه أكثر قسوة، ساوى بين الإنسان والأدوات المنتجة الأخرى، وبين قيمة الإنسان والمبلغ الذي يحصل عليه مقابل جهد عضلي معين.

صدر عن علاقات الزمن والإنتاج والآلة زمن إنساني مغاير للزمن الديني، الذي يعالج الأرواح المجردة بأدوات لا تقبل التحديد والقياس. لم يعد زمن الإنسان، وقد عَلْمَن الزمن، يُقاس بالخطيئة وانتظار المغفرة، ولا بجرس الكنيسة ومواقيت الصلاة، بل بـ«كمّ إحصائي» بارد، عناوينه الإنتاج وأدواته وسبل تطويره، حتى بدت الصناعة مرآة للإنسان وتكثيفاً لـ«أصله» المبدع. وعن هذا التحول صدر «الإنسان التاريخي»، الذي استولد من عمله أسباب ارتقائه واغترابه معاً، وهو ما أعطاه لوكاتش الشاب لاحقاً، وهو يتأمل معنى الرواية، صفة «البطل الإشكالي»، الذي يصل إلى حيث شاء له الطريق، لا إلى الموقع الذي شاء الوصول إليه. مسار مسكون بالمفارقة، وجهه الأول ذات مندفعة بلا حساب إلى جديد غير مسبوق، ووجهه الآخر ذات متوحدة لا تستنجد بأحد. ومن العنصرين ينبثق درب يخادع السائر فيه، يشير إلى اتجاه ويملي على المغامر المكتفي بذاته أن يسير في اتجاه نقيض.

عكس «البطل الإشكالي»، الذي سيطر على رواية القرن التاسع عشر وروايات أخرى، تحولات المجتمع الصناعي، التي زامنتها ثورة علمية، تفتت الكلي وتولّد المجزوء وتزلزل اليقين. كأن في الجديد الذي يثير الانبهار سلباً متجدداً يثير القلق. فبعد أن اخترع الإنسان آلة تضاعف الإنتاج تحوّل بدوره إلى آلة منتجة، وبعد أن أَنْسَنَ الطبيعة ورأى فيها امتداداً غنائياً له هجس باغتصابها وقتلها. وواقع الأمر، أن الرواية أدرجت في خطابها كل ما وقعت إليه، جاء من فضاء الفلسفة والسياسة، أم أتى من الكتب العلمية ودفاتر المغامرات. ولهذا وضع بلزاك اسمه إلى جانب نابليون وغيره من قادة العصر، وعيّن ذاته «سكرتيراً للتاريخ»، مساوياً بين الروائي والإمبراطور. كما انبهر إميل زولا، الذي حاول «الرواية التجريبية»، بالتوثيق المعرفي وطبق معطيات المعرفة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلّها الرواية. كان الروائي، في الحالين، مأخوذاً بالخلق والاكتشاف وتوليد الجديد، يهيمن على مخلوقاته المتخيّلة وينصب ذاته مرجعاً لأكوان لا متناهية. واتكاء على الخلق الروائي، تطلع فيلد ينغ إلى «فضح أسرار ثورات مختلف البلدان»، وَسَعَت رواية بلزاك إلى «منافسة المجتمع المدني»، كما قال الروائي في جملة ومضية، أي إلى وضع المجتمع الفرنسي كله في برنامج روائي، قوامه طائفة واسعة من الشخصيات تمثّل الزمن الحديث في طبقاته وأخلاقه وطبائعه. كأن «سكرتير التاريخ» أراد أن يخلق المجتمع الفرنسي مرة أخرى بمواد روائية، تدقق «الخلق الأول» وتفصل فيه بين الصحيح والخطأ. مشروع غريب، ينافس فيه الروائي عالم الاجتماع ويصحّح بعض معارف المؤرخ ويتعلّم من عالم النفس ويعلّمه ثم يقف فوق الجميع خالقاً، لا يحاكي أحداً. وسواء وضع بلزاك نفسه فوق نابليون أو إلى جانبه، فإن في مشروعه الغريب ما يكثّف «روح العصر»، بلغة غير منضبطة، إذ العلوم متعددة ومتحاورة في تعدديتها، وإذ العقل الخالق متعدد بدوره، يصوغ معرفته الأدبية بمعارف غير متجانسة.

اتخذت الثورة البرجوازية من الإنسان مرجعاً لها، ووطدت الدلالة المقصودة بـ«حقوق الإنسان» القائلة بـ: «الحرية والعدل والمساواة». تساوى الإنسان، نظرياً، بـ«جوهر الإنسان»، وظفر الجوهر النظري بحقوق متساوية. ومع أن في الحقوق المتساوية ما يردّ إلى السياسة والقانون وإشكال السلطة، فإن فيها ما يمس «الأدب» أيضاً، لأن اعتراف «الحقوق» بتساوي البشر اعتراف بآداب البشر المتساوية. حرّر الوضع الاجتماعي - السياسي الجديد الرواية من دلالة قديمة، تعيّنها كتابة بلغة العوام، وأمدّها باعتراف اجتماعي لا يقبل بـ«الطبقات اللغوية». وقفت الطبقة الحاكمة، قبل الثورة البرجوازية، فوق «العوام»، ووقفت اللغة السوية، أي اللغة اللاتينية التي تكتب بها الكنيسة، فوق «لغة العوام». ولأن سلطة الكلام من سلطة المتكلم، كان على «آداب

العوام»، أي الرواية، أن تلازم الفئات الاجتماعية «الوضيعة»، في انتظار زمن «حقوق الإنسان»، الذي خاطب البشر بلغة متساوية. يقول ر.م. البيريه: «الرواية جنس أدبي سطحي (مبتذل في الأزمنة القديمة ومحتقر حتى القرن الثامن عشر) اغتنى بمقاصد بعيدة عن جوهره». يربط القول بين الرواية والثقافة والشعبية بين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية، بعيداً عن منظور سقيم، يشتق الرواية من الكتب والقواميس اللغوية.

3 ـ الرواية والمتخيل الحديث :

رافق المتخيل الإنسان منذ أن أدرك أن وراء الواقع المعيش واقعاً آخر، أكثر جمالاً أو أقل قبحاً. ففي الزمن الذي يساوي مكانه سجن، وفي المتخيلّ ما يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعاً. وما الرحلات وتحصيل المعارف والتجارب الروحية السامية إلا سبل متعددة، توسع المكان وتمد الإنسان بأجنحة غير منظورة. وسع «الإنسان النهضوي»، في الزمن الأوروبي، زمنه متوسلاً البحث العلمي والكشوفات الجغرافية، متمسكاً بفكرة: المجهول القابل للاكتشاف. بيّن العلم أن في المواد الصغيرة أكواناً رحبة، ووسعت الرحلات المكان والزمن معاً، وصيّرت فكرة المجهول/المعلوم الإنسان مكتشفاً متعدد الجهات.

أخذت الرواية بمعطيات المجتمع البرجوازي المختلفة ودفعتها إلى حدودها الأخيرة، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيّل.. ولعل الرجوع إلى بعض الروايات الأوروبية، في القرنين الثامن والتاسع عشر، يكشف، بيسر، عن العلاقة بين الرواية ونزوعات زمنها الاجتماعي، مدللاً أن الرواية علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية. يظهر المتخيّل البرجوازي، إن صحّت العبارة، في رواية الفرنسي جول فيرن (1828 - 1905)، الذي استند إلى زمنه وتحرّر منه معاً. فقد انصرف فيرن، في مستوى أول، إلى رواية «الخيال العلمي»، التي تحاور مجهولاً متعدد العناصر، وبقي، في مستوى ثان، واقفاً في زمنه ومعبّراً عنه شارحاً، إلى تخوم التبسيط، مقولات الفكر البرجوازي: «الإنسان العقلاني»، الذي يخترع الأداة الملائمة التي تصل بين بداية معروفة ونهاية قيد الاكتشاف، «مبدأ التحويل الشامل»، الذي ينتج من عناصر عادية متفرقة أشياء جديدة، «سلطة العلم والاكتشاف»، التي تروض الطبيعة وتلحقها بأطراف الإنسان، «بطولة الاختراع»، التي تمجّد المكتشف الذي يحتضن المعرفة والشجاعة. آمن فيرن بسلطة العلم، واشتق منها «إيديولوجيا علمية» وثوقية، تُنطِّق الماضي وتستدعي المستقبل وتستأنس ما بينهما.

حرّر الروائي الزمن من مكانه والمكان من زمنه مطمئناً إلى إشارات تقنية، تتضمن السفينة والمنطاد والقطار والغواصة ومكتشفاً شجاعاً، يحنو على الطبيعة ويزجرها معاً. وكما أن للعلم رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول المعلوم إلى مجهول جديد، فإن للرواية رحلتها أيضاً، التي بدايتها هدف شاق ونهايتها نصر أكيد. لذا تكون «الرحلة» مجازاً لمشروع روائي ينوس بين مسافات مختلفة: «رحلة إلى مركز الأرض، عشرون ألف فرسخ تحت البحر، خمسة أسابيع في بالون، حول العالم في ثمانين يوماً..». والرحلة هي المسافة والأدوات التي تروضها، والمنتوج النهائي الذي يضع الإنسان فوق أرض جديدة. ترتكن الرحلة إلى الإنسان العقلاني ومنجزه التقني، وإلى «إيمانية علمية» تساوي بين بداية الرحلة ونهايتها. فالإنجاز منجز قبل الوصول إليه، لأن مسار الرحلة مستقيم لا يعرف التراجع، حالها كحال «الزمن التقدمي»، الذي ينتظره «المطلق» في مكان ما. تضع «الإيمانية العلمية» المستقبل في الحاضر، وتجعل من الطبيعة إنساناً عاقلاً آخر، يحاور «الإنسان العلمي» ويمتثل إلى أوامره.

تفصح علاقات التفاهم بين الإنسان والطبيعة عن قوانين موضوعية توحد الطرفين، تضع الطبيعة في الإنسان والإنسان في الطبيعة. بيد أن الألفة بين الطرفين لها سرها الخاص، الذي يتداعى بعد اكتشاف القوانين»، كما لو كانت المعرفة العلمية للطبيعة وللإنسان شرط تحالفهما. بهذا المعنى، فإن الصناعة، وهي أداة الرحلة، تعبير عن تمازج الطبيعة والإنسان، وعن سلطة القانون العلمي الذي يروض الظواهر جميعاً. تتجاور الطبيعة والإنسان والصناعة في كون أليف متماثل القوانين، وإن كان الإنسان دون غيره امتلك شجاعة المبادرة. ومع أن خطاب فيرن يمجد المكتشِفَ قبل أن يثني على الاكتشاف، فإن فيه، وهو المأخوذ بمبدأ التحوّل التقني، ما يعين الإنسان آلة من نوع خاص، وما يرى في الطبيعة آلة أخرى، تعابيرها المدّ والجزر والزلازل والفصول الأربعة. في هذا كله يكون المستقبل حاضراً والعلم صناعةً والصناعة رحلةً والمتخيّل واقعاً، فما يبصره الخيال تمسك به رحلة الاكتشاف.

مستقبل الإنسان حاضره، ومتخيّل الإنسان واقعه. فكرتان بورجوازيتان أساسيتان، قال بهما دانييل ديفو، قبل فيرن بزمن، حين كاتب روايته الشهيرة «روبنسون كروزو» عام 1719. وإذا كان فيرن استلهم في مشروعه الروائي «سلطة العلم» في الأيديولوجيا البرجوازية، فقد ترجم ديفو، روائياً، معنى الفردية المبدعة في المنظور البرجوازي. «روبنسون كروزو» فردية اقتصادية مبدعة أو منتج نموذجي احتفى به روسو، صاحب «العقد الاجتماعي» واعتبرها معلماً متميزاً. فهذا «الفردي العظيم»، كما

يقول البعض، قناع إيديولوجي نابض بالحياة وصورة عن الفرد البرجوازي كما يجب أن يكون، إن لم يكن جملة مقولات اقتصادية واجتماعية في هيئة رجل، يحدّث عن الطموح البرجوازي وآفاقه. فالرجل الذي استأنس جزيرة عذراء، انقذف إلى شطآنها صدفة، يشرح في مساره فلسفة برجوازية إنجليزية صاعدة، تقول بـ: المغامرة، الإنسان الخالق، جوهر الإنسان، الحاجة والمنفعة، التملّك والأمان، المنافسة والدفاع عن الذات، مواجهة «المتوحش» وتأديبه واستعمار أرضه.. على خلاف أبيه، الذي يُؤْثر الأمان، اندفع كروزو، مأخوذاً بروح زمنه، إلى المغامرة ومصارعة المجهول وارتياد المناطق المجهولة. ولن تكون الجزيرة العذراء، التي استقدمتها صدفةٌ ما هي بالصدفة، إلا المسرح النموذجي الذي يعلن الفرد البرجوازي فيه عن إمكانياته، ويبرهن عن بطولة فريدة متوجة بالإبداع. فـ«إنسان الله الإنجليزي»، الذي قذفته الأمواج وحيداً إلى جزيرة مجهولة، يعثر في الجزيرة على حياة ثانية، أو يعطي ذاته فوقها وليدة جديدة، تفرض عليه أن ينسى حياته السابقة، وأن يحبو ويمشي ويركض من جديد. ولأنه صورة عن جوهر الإنسان العقلاني الذي جاء منه، فهو قادر على اجتياز الاختبار بلا خلل، يستنهض ذاته ويتعلم المهن جميعاً ويسود على الجزيرة. لا تكتمل الصورة، بداهة، إلا بـ«الإنسان الآخر»، ساكن الجزيرة الأصلي، الذي لا تطاله «حقوق الإنسان»، لأنه «إنسان أقل». يلتقي «روبنسون»، أو «إنسان الله»، كما يقول الإنجليز، بـ«الإنسان الأقل» ويسيطر عليه، دفاعاً عن «حقوق الملكية» وتحقيقاً لشروط «الأمان». يأتي «المتوحش» ويسرد مهزوماً سيرة «المتحضر» المنفتحة أبداً على السيطرة والاستغلال، والمتوجة بالفتح والانتصار.

يساوي كروزو في جزيرته النائية الإنسان الإنجليزي الذي لم يغادر جزيرته، نهايته ماثلة في بدايته، وحاضره يطابق مستقبله، رغم أمواج المتخيل الروائي و«المتوحش» الذي «سوّته» الكياسة الإنجليزية. إن تَماثُل الواقع والمتخيل هو ما دفع مايكل نيرلش، في كتابه «إيديولوجيا المغامرة»، إلى قراءة مسار كروزو بفلسفة جون لوك (1632 – 1704)، وأن يرى في الرواية كتابة أخرى لخطاب فلسفي برجوازي بامتياز. فرواية ديفو، كما فلسفة لوك، حديث عن فرد حر مستقل، يتساوى مع غيره في الحقوق والواجبات، ويحقق مع غيره المنفعة الاجتماعية. تظهر حرية الفرد في اختيار المغامرة ويتكشف استقلاله في صناعة ما يحتاج إليه، وتتجلى مساواته بالآخرين في حق الملكية الخاصة والدفاع عنها. تنطوي المقولات هذه على فكرة العمل الذي يخلق الإنسان، ومبدأ الانضباط بالوقت واستثماره، وشرط المنافسة الذي يطوّر الشخصية والإنتاج. وضرورة الحاجات التي تحافظ على حياة الإنسان ويحافظ عليها.. فلا فرد بلا منافسة ولا

منفعة بلا فرد يدافع عنها، ولا فرد ولا منافسة خارج مجتمع تضبطه الحقوق والواجبات المتساوية، وتؤمّن المنافع التي يحتاج إليها. تؤكد المقولات المتتالية عقلانية المجتمع البرجوازي، وعقلانية الفرد البرجوازي الذي اختار المغامرة، وهذه العقلانية المنبثّة في العلاقات المختلفة تفرض على «كروزو» أن يروض الجزيرة، وأن يورثها لمغامر برجوازي جديد، يتطلع إلى المنافسة والثروة.

يحمل «كروزو»، كأبطال «فيرن»، أصله في ذاته، ينجز مغامرته وحيداً، مكتفياً بقواعد العقل العقلاني وبمعارف تعلّمها من مجتمعه.. وإذا كانت كتابة، فيرن وديفو شفافة تشي، بلا مواربة، بأصولها الإيديولوجية المعلنة، فإن في عمل هيرمن ميلفل «موبي ديك» – 1815 – كثافة مدهشة، تنسبه إلى زمنه وتحرره منه. ينتسب نص ميلفل إلى زمنه وهو يستأنف مقولات المغامرة والطبيعة والاكتشاف وفتنة المعرفة، وينتمي إلى أزمنة معتمة وهو يرمي بالمغامر الشجاع إلى فوهة الموت. ساءلت رواية ميلفل فلسفة التقدم ووضعت في التساؤل أقساطاً من التشاؤم والاتهام، مصرّحة بأن سقوط الإنسان يحايث صعوده، وأن اغتصاب الطبيعة يلازم اكتشافها، وأن في العقل ما يغتاله وفي المستقبل الموعود ما يمنع مجيئه. تتداخل الأزمنة في نص منسوج من الرموز، موحية بما جاء وبما لم يأتِ بعد، منصبّة زمن الانتقام سيداً على ما عداه. فبعد أن استدعت الأزمنة الحديثة بروميثيوس القديم، قائلة بميلاد جديد للمجتمع الإنساني، نسيت «الإنسان الشامل» وغرقت في رحلة الأنانية والسيطرة، محولة بروميثيوس المنتظر إلى وحش رهيب. كأن «آخاب»، الذي باع روحه حين بترت ساقه، صورة عن المسخ التقني، الذي أبصرته ماري شلي، يعد غيره بالنصر ويقودهم إلى الهلاك.

انطلق الإنسان الحديث من العقل وبشر بعقلانية جديدة. غير أن بحار ميلفل كسر قواعد العقل وهو يطارد حوتاً أبيض، اخترعته ذاكرة مريضة وعينّته موقعاً للشر وموئلاً له. تجاوز البحار العصابي حدود العقل حين تجرأ على قانون الطبيعة الأزلي وأراد تحويل الطبيعة إلى دمية فارغة. في التعارض بين إنسان يؤمن بالعقل ويطبقه بشكل لا عقلاني، تستبين مأساة بروميثيوس الحديث، الذي يعد بالخلاص ويحصد الموت. كأن العاقل المتغطرس قد نذر ذاته دليلاً للهلاك، يبدّد «الإنسان المختار»، الذي يغتصب الطبيعة، ويبدد معه المؤمنين بالرحلة والاكتشاف. ترى «موبي ديك» إلى عماء الإنسان وفتنة المعرفة. إذ الإنسان يعرف وينجذب إلى المعرفة ويجهل أنه يبلغ قرار الموت قبل أن يبلغ قرار المعرفة، فالموت، لا غيره، هو المعرفة المطلقة. لا شيء واضح إلا الموت، وما عداه واهن الملامح، ووضوح الانتقام من وضوح الموت، قبل أن يكون مرآة لمكتشف يجهل إلى أين يسير.

في رحلته الشهيرة انجذب «أوليس» إلى أصوات الساحرات، لم يكن في انجذابه إلا غواية المعرفة، التي تستدعي الإنسان طاغية وترمي به إلى المحرقة. وما كان لـ«آخاب» أن يقاسم البطل الأسطوري مصيره، ذلك أن «أوليس» نشأ في كنف الآلهة، على خلاف بطل ميلفل الذي اغتصب الطبيعة وتدثر بالانتقام. لم يكن «آخاب»، الذي وعد غيره بالخلاص، إلا نبياً زائفاً، أرسى مبادئ المعرفة على مبادئ الانتقام، ووضع الموت في سيرورة المعرفة، وأوقع غيره في رهان لعين، يعطف النصر على اغتيال البراءة. جاء النبي الزائف من قلب الثورة الصناعية، التي تقيس الزمن المنتج باللحظة والبرهة والهنيهة، ملفعاً بعمى البصيرة وعماء الانتصار. استغرقه النصر وهو يتأمل الآلة الحديثة، وصادره العماء وهو يثق بعقل يهجس بالنصر ويعبث بالمعرفة. كان البحار البائس، في رهانه التراجيدي، يخترع ذاتاً متغطرسة تتوهم اصطياد النجوم، ويخترع إبليساً من حوت بريء يداعب مياه الطبيعة منذ الأزل. وفي الاختراعين المريضين، كان البحار المأفون شيطاناً رجيماً، تبدّد ألوهيته الكاذبة وتنشره رماداً تحت أقدام الطبيعة الخالدة .

صدر متخيل الروايات السابقة، كما غيرها، عن مجتمع برجوازي قطع مع ماضية وانتصر في حقول كثيرة. فالمتخيل الخالص، المبرّأ من خارجه، لا وجود له، إلا إن كان هذياناً أو ثرثرة فارغة. يتكشف الأدب، مرة أخرى، ممارسة اجتماعية، وتستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى. ترتبط رحابة المتخيل، بداهة، بتعددية العناصر التي تعرّف إليها، التي لا تكون في المجتمع المغلق على ما هي عليه في مجتمع مفتوح لا يكف عن الحركة والتغير. تصبح العناصر المتعددة أدباً بما «يضاف إليها»، الذي يجعل الواقع المرئي الملموس أكواناً متعددة .

4 ـ الرواية واليوتوبيا المضمرة :

منّى الإنسان النفس منذ القدم بمدينة فاضلة استقرت في فضائلها، تُنهي التاريخ وتتوّج نهايته بانتصار عادل. ومن حلم الإنسان بعالم عادل نهائي جاءت فكرة اليوتوبيا، القديمة ـ المتجددة، التي تجعل من العالم المرغوب نقيضاً كلياً لعوالم الإنسان المثقلة، بتواتر لا نقص فيه، بألوان العسف والاضطهاد التي لا تنقضي. حلم أفلاطون في «الجمهورية»، في القرن الرابع قبل الميلاد، بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتب توماس أمور «أفضل الجمهوريات ـ 1516»، وأعقبه توماس كمبانيللا صاحب «مدينة الشمس ـ 1623».. تسخر اليوتوبيا، وهي كلمة اخترعها توماس مور، من ذاتها، فهي تعني

لغةً «لا مكان»، يُشفع عليها مباشرة «لازمان»، كي تظل معلقة في أثير الذاكرة، لا تتقشع ولا تمطر.

ينطوي العالم المعيش على رؤيا للعالم خاصة به، تضبط فيه النظري والعملي، وتتعين معرفة وإيديولوجيا. ولأن في اليوتوبيا ما ينقض العالم المعيش نقضاً كلياً، فإن لها، لزوماً، رؤيا شاملة خاصة بها، تمس العلاقات جميعاً. إنها فكرة ـ صورة لمجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته ورموزه ونظام قيمه ومعاييره ومحرّماته ومرتبيته وبمعنى السيطرة والحكم والملكية والمقدسات.. فلا يوتوبيا، كما يؤكد ب. باتشكو، بلا تصور شامل يمزق المجتمع القائم، وينقضه بآخر قوامه فكرة السعادة الجماعية والطمأنينة التي تغمر الجميع. يتراءى المجتمع الآخر، في التصور اليوتوبي، مدينة جديدة تقطع كلياً مع ما سبقها وتدشن ميلاد جديداً للتاريخ، يلغي ما سبقه من الأزمنة. يعيش أهل اليوتوبيا، أي المدينة الفاضلة، تاريخاً منقطعاً عن تاريخ الإنسان الذي يحلم بمدينتهم، يقيهم شرور الإنسانية المألوفة وآثامها، ويجعل من مكانهم الغريب، وهو اللامكان، مدينة مغلقة على ذاتها، مكتفية بتاريخ ما هو بالتاريخ، دعائمه الفضيلة والعدالة والسعادة.

بدت اليوتوبيا، في الأزمنة ما قبل الحديثة، حلماً يراود الفلاسفة والأخلاقيين الكبار، إلى أن جاءت إيديولوجيا التاريخ ـ التقدم، التي رأت التاريخ تقدماً والتقدم جوهراً للتاريخ ومبرراً له. انتقلت الفكرة من فضاء الحلم إلى أرض الإمكانية القادمة، وانتقل زمن الفكرة من حيزّه الأثيري إلى طيات المستقبل الواعد، الذي لا يخذل أحداً. أصبح «العصر الذهبي» أمام الإنسان بعد ما كان وراءه، اعتماداً على حقائق إنسانية متجددة، تعيد صياغتها إنسانيةٌ أمدّها عمرها الطويل بالمعرفة المطابقة والحكمة المنشودة. كما لو كانت الإنسانية فرداً غادر طفولته المتعثرة وشبابه القلق واستوى رجلاً كاملاً، دون أن يرديه وهن الشيخوخة، لأن في عمر الفرد المفترض خبرةَ وحكمةَ أمم إنسانية عريقة متعددة.

يرتكن التصور السابق إلى ثلاثة أفكار متكاملة أولها: قابلية الكمال في الجنس البشري، التي ترى في جوهر الإنسان كمالاً منقوصاً، ينمو ويتكامل ويكتمل في التاريخ، وذلك في مسار خطي لا ينتكس ولا يقبل بالارتداد. تتعلق الفكرة الثانية بالتاريخ الذي يشكلّ، نظرياً، الحيزّ الزمني الخطي الذي يتفتح فيه الكمال الإنساني وينجز اكتماله. تأتي الفكرة الثالثة محصلة لما سبقها، مقررة اليوتوبيا نهاية للتاريخ الإنساني، ومعينّة التاريخ ضرورة منطقية لتحقق اليوتوبيا الإنسانية. يضمن التاريخ كمال الإنسان واكتمال

فضائله، ويضمن الكمال الإنساني مدينة جديدة، جوهرها العدل والسعادة المشتركة. قام المنظور السابق على تصور ديني ـ أخلاقي، يؤمن بجوهر إنساني ينتصر على الفساد وبتاريخ فاضل، يلبي حاجات الإنسان ويحقق غاياته. لكن هذا المنظور، المغمّس بلاهوت الأمل، لازم مفكرين يأخذون بتصورات مغايرة، تستبدل بمقولات الأخلاق والعناية الإلهية مقولات أخرى، قوامها العلم والسياسة و«الاستبصار العلمي».. وعلى هذه الأخيرة نهضت أفكار تتحدث عن: الإنسان الشامل، الإنسان النوعي، بداية التاريخ الإنساني.. تتلامح في فكرة «بداية التاريخ الإنساني» أطياف اليوتوبيا، ذلك أنها تقطع، تعريفاً، مع كل تاريخ إنساني معروف. وعلى الرغم من يقين يؤسس اليوتوبيا على العلم والسياسة التي تستلهم العلم والإرادة الإنسانية الراشدة المحصّنة بسياسة علمية، فقد جاء من قال باليوتوبيا، كتابة، ونفاها إمكانية، ذلك أن كتاب توماس مور، الذي ولد في لندن عام 1478، كلّفه حياته في السادس من تموز عام 1535، بعد تسعة عشر عاماً من ظهور الكتاب.

في نهاية عام 1516، ظهر في مدينة لوفان، باللغة اللاتينية، كتاب توماس مور: اليوتوبيا. يسرد الكتاب رحلة متخيلة تقلّ السارد إلى مدينة لم يكتشفها أحد، قائمة في مكان آخر، أو في لا مكان، تتميزّ بمؤسسات تجنّبت شرور الإنسانية كلها، وبنسق حياتي يعارض ما عرفه الرحّالة، حيث البشر اليوتوبيّون يقضون أوقاتهم بما يهندس الروح ويصقل الأخلاق، والأطفال منصرفون إلى الفنون الجميلة، والذهب محتقر زهدت به النفوسُ تُصنع منه أغلال العبيد الذي أرقوا المدينة المسالمة. كل شيء يخترقه النظام وكل العلاقات شفيفة، يجسدها مواطنون أدمنوا الطاعة العاقلة المنظمة. كان توماس مور، وهو يسهب في وصف تفاصيل المدينة الكاملة، يعكس روح زمانه المتناقضة، محيلاً على تنوير مجزوء وعلى سلطة سياسية فاسدة. جاء الكتاب من معرفة زاخرة وتجربة سياسية تعرف ما يدور في بلاط الملك، ومن حوار مع متعلمين يؤمنون بالمعرفة والتقدم. بيد أن روح الزمن، التي لا ينقصها الانشطار، آوت أيضاً شرور السلطة التي لا تنتهي. لذلك جاءت «يوتوبيا مور» احتجاجاً على ما تتكره المعرفة الأخلاقية وتبشيراً بمدينة أخرى، عادلة عقلانية جميلة، وقائمة في لا مكان. ولعل هذه المفارقة الصاخبة، التي تثني على مدينة موقعها أحجية، هو ما وضع في مدينة الخيال سخرية يائسة، عبّر عنها تلاعب لفظي عثر على ضالته في اللغة اليونانية، كأن يكون معنى عاصمة اليوتوبيا مدينة ـ سراب ونهرها لا ماء فيه وحاكمها حاكم لا شعب له. ليس غريباً أن توجد المدينة ولا يوجد مكانها، وأن يكون اللامكان ملجأ الأحلام الأثير. وليس غريباً أيضاً أن يكون الخطاب اليوتوبي المخادع خطاباً عن الحاضر عن طريق

السلب. أسهب المؤلف في تبيان فضائل المدينة المتخيّلة ردّاً على رذائل مدينة واقعية، يلجأ أمراؤها إلى التآمر والخديعة جرياً وراء ثروات متراكمة، جشعهم لا حدود له وطموحهم يعدم المحرّمات. وردّاً على جشع محصّن بالقتل ازدرى مور، في مدينته الفاضلة، الذهب، الذي يوقظ التحارب ويستبيح البشر.

بنى مور مدينته من الثقافة والمعرفة والعقلانية، استعاد جمهورية أفلاطون، في زمن تراكم رأس المال، وانتهى إلى المقصلة، أدين بالخيانة العظمى، وغدا بعد أربعة قرون من القديسين. كان في نصه المهزوم بصيرة ثاقبة، ترى في ثنايا التقدم انحطاطاً، يعلن أن حلم العدل سرمدي الحضور، وأن الفساد يحايث جوهراً إنسانياً يقول بالكمال، وأن «المدينة الأخرى» أثيريّة الوجود لا أكثر. تأمل مور سلطة سياسية ليست غريبة عنه، عايشها عن قرب، وسجل فوق رأسه المقطوع رؤية يائسة. كأنه وهو يكتب نصاً حالماً، في مستهل «الحداثة»، يخبر بأن الأزمنة السياسية متجانسة، رغم تقدم العقل والمعارف العقلانية.

إذا كان المتخيل اليوتوبي يعارض مدينة واقعية بائسة بمدينة متخيّلة نبيلة، فإن الرواية تواجه سلب المدينة القائمة بيوتوبيا مضمرة، واضحة ملتبسة وأقرب إلى السؤال. يتوزّع المتخيّل التاريخي على الرواية واليوتوبيا، وتفصل بينهما الرؤية والإجابة الخيرة. فالمتخيّل اليوتوبي يفصل مدينته فصلاً كاملاً عن التاريخ الإنساني ويشدها إلى تاريخ خاص بها منقطع عن تاريخ كاتبها، بينهما تبقى الرواية، التي تنقض الواقع، مشدودة إلى التاريخ الإنساني، تؤوّله وترفضه وتتمنّى تغييره. ولعل الرحيل إلى تاريخ كلي مغاير هو الذي يجعل المدينة اليوتوبية واضحة شفافة، لها ساحاتها الجميلة وبيوتها الأنيقة وسلطة لا تجانب تعاليم الحقيقة، على خلاف الرواية التي تنقض التاريخ الاجتماعي، الذي تعيشه وتلتزم به، بيوتوبيا مضمرة، أي بنسق مغاير من القيم والمعايير.

لا تفصح اليوتوبيا المضمرة عن «مدينتها الروائية»، ولا تستطيع ذلك على أية حال، لأنها تشتق ما تريد من التاريخ المعيش وتودّ أن تحقق قيمها في هذا التاريخ أيضاً، دون رحيل ولا هجرة. وقد يقال: إن اليوتوبيا رواية متحققة. غير أن القول في تفاؤله النبيل مثقل بالعطب، لأن تحقّق «اليوتوبيا المضمرة» يئد الكتابة الروائية المفتوحة على مستقبل لا نهاية له، ولهذا يكتب المتخيل اليوتوبي نصاً واحداً، بأشكال مختلفة، ويتناتج المتخيّل الروائي في نصوص متناتجة.

التقت رواية التقدم، وهي إيديولوجية ـ تقريظية، بمدينة فاضلة دنيوية، لم يلتقِ

بها الإبداع الحقيقي ولن يلتقي بها أبداً. وصل كروزو إلى جزيرته المنعزلة وغادرها منتصراً، ولم تخب آمال أبطال «فيرن» في ترويض الكون وتطويع الطبيعة. كانت المدينة الفاضلة هناك، لا تحتاج إلى رحيل ولا تحتمل الإضمار. على خلاف غيره، تمسك ميلفل العظيم بيوتوبيا مضمرة، تأخذ بمفهوم الرحلة، وتتخيّل عالماً شاسعاً من ماء ومطاردة، وتصطحب سارداً يروي ما رأى، وتلعن مدينة إنسانية تغتال البراءة. بنى مؤلف «موبي ديك» المدينة البائسة، وهي يوتوبيا مقلوبة، من بحار يمزج القتل بالمعرفة، ويساوي الخلاص بالانتقام، ويختصر الطبيعة الخالدة إلى عبد من نوع جديد. تتجلى «الفضيلة المضمرة» في خطاب مستتر، يحلم بمعرفة توسع الطبيعة ولا تغتالها، وبدليل يقود صحبه إلى أرض المحبة، وبلقاء حنون بين الإنسان والطبيعة.

أعطت هذه اليوتوبيا، التي تلمس في الحداثة الصاعدة شرورها المتصاعدة، النصوص الروائية الأكثر إبداعاً، كأعمال رابليه وسرفنتس وهيرمن ميلفل وجوناثان سويفت (1667 – 1745) ارتكن سويفت إلى «روح العصر»، المأخوذ بالاكتشاف وتوسيع المكان، وأخذ بمجاز «الرحلة»، الذي أخذ به غيره، وأوصل سارد الرحلة: «جوليفر»، إلى بلاد الأقزام والعمالقة، قبل أن يرى بشراً مسوخاً، لا هم بالعمالقة ولا هم بالأقزام. ترمز العملقة، كما شاءها سويفت، إلى الطيبة المثلى التي تحايث قوة ظاهرة، كما لو كان الحجم رمزاً للفضيلة، وإن كان نسبياً كأشياء أخرى. لهذا يكون جوليفر، في بلاد الأقزام، كياناً إنسانياً فاتناً، صفاته العقل والصبر والطيبة، في مقابل كائنات حَشَرية صغيرة، تنضح بالخسة والدناءة، ويصبح في بلاد العمالقة قزماً تتلبسه، فجأة، صفات الأقزام المشبعة بالحقارة. ينوس جوليفر، في رحلة أقلّته إلى مكانين مختلفين، بين الطيبة والدناءة، نبيل هو أمام كائنات صغيرة، وتافه أمام مخلوقات تردّه إلى حجم صغير. تتراءى «رحلات جوليفر» رواية عن النسبة والتناسب واختلاف الطباع، فبعد أن عاشر «المكتشف» بشراً يصغرونه حجماً بعشر مرات، التقى بآخرين يكبرونه حجماً بعشر مرات. تنتهي الرواية المبنية على التناسب، بشكل يبدو ميكانيكياً، إلى سخرية مريرة وتشاؤم شديد، ترى في جوهر الإنسان فساداً لا شفاء له، لأن القيم تصدر عن النسب لا عن الإنسان. أراد سويفت أن يذكّر الإنسان، الذي يعيش في مجتمع مختلف النسب، بأنه حيوان وضيع تشكّل حاجاته أخلاقه، بدلاً من أن تسيطر أخلاقه على حاجاته.

عرف سويفت، وليس بعيداً عن مسار توماس مور، المؤسسات السياسية العامرة بالوضاعة والنفاق وعدم الوفاء والتعصب الديني، وهو حال «مجلس العموم» و«مجلس

اللوردات»، كما يقول البعض، دون أن ينسى، وبوضوح لا مزيد عليه، النفاق الإنجليزي المتحدث عن «تحضير المتوحشين»، كأن يكتب بسخرية مريرة: «إذا أرسل الأمير فرقاً عسكرياً إلى بلاد سكانها فقراء وجهلة، يجوز له إعدام النصف وإرجاع ما تبقى إلى عبيد من أجل تحضيرهم وتخليصهم من البربرية التي يعيشون فيها». وما الأقزام، في حكاية هجائية ماكرة، إلا سكان أوروبا، الذين يلجأون إلى «كل السفالات الضرورية»، بغية الحصول على ما يرغبون به. تفصح رائعة سويفت، التي ينسبها بعض «النقاد» إلى أدب الأطفال، عن شوق إلى عالم إنساني مسكون بالعمالقة لا غير، وإن كان في ضحك المؤلف الصاخب ما يرسل بـ«الشوق العقيم» إلى «لا مكان».

في كتابه الشهير «نظرية الرواية» سأل جورج لوكاتش: كيف يمكن للحياة أن تصير جوهرية؟ وعثر على الجواب في صفات لاحقة: حين يقرأ الإنسان العادي في كتاب الحياة نفسه بوضوح. ولن تكون الرواية، التي صعدت في عالم حديث هجره الله، إلا كتاب الحياة المفقود، الذي يضع الوضوح في البصيرة بعد أن تداعى في الحياة. ربما تكون هذه البصيرة، إن استبدلت بالماضي المستقبل وبزمن الروح التاريخ الاجتماعي، هي «اليوتوبيا المضمرة» التي يفرض عليها التاريخ، المصاغ من العمالقة والأقزام، أن تظل مضمرة أبداً. لقد أنتج التقدم روايته وأنتج فيها رواية أخرى تتطلع إلى تقدم إنساني سويّ، لا يقبل بقتل نصف «المتوحشين» ولا بتحويل ما تبقى إلى «عبيد»، يتم تدميرهم بـ«أدوات حضارية».

5 ـ الرواية ومجتمعية القراءة :

عثر المسرح، كما يذكر إيان واط في كتابه «نشوء الرواية»، على جمهور واسع قبل الرواية بزمن طويل، بل أن شيوعه جعل من ارتياده عادة رخيصة التكاليف. لم تلتقِ الرواية، على خلاف ذلك، بجمهور قارئ إلا في زمن متأخر، وضعه جورج جان في عام 1870، وعطف عليه «واط» يسراً اقتصادياً، ذلك أن ثمن الرواية، في بداياتها، كان يكفي «لإعالة أسرة فقيرة طيلة أسبوع أو أسبوعين».

فصلت أسباب كثيرة بين الرواية الصاعدة وجمهور القراءة الموسّع: كان للقراءة والكتابة، حتى القرن الثامن عشر، بعداً طبقياً، يحيل على معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية ولا سيما اللاتينية، إضافة إلى هذا، رأت أوساط دينية وغير دينية في القراءة «ألهية خطيرة»، تعبث بالخيال وتؤرق العقل وتصرف العامل المأجور عن عمله، وساهم في محدودية القراءة أميّة، بقيت راسخة حتى القرن الثامن عشر، دون أن يمنع هذا «جونسون» من وصف الأمة الإنجليزية، عام 1781، بـ«أمة من القراء». كان الوصف

نسبياً ولا ينقصه التفاؤل، لأن إعطاء الحوانيت أسماء مكتوبة، بدلاً من العلامات الاصطلاحية، لم ينتشر إلا بعد عامْ 1782. بل أن شيوع الكتابة النسبي لم يأتِ من جهة الأدب، بل جاء من أبناء الطبقة الوسطى، اللذين تلزمهم التجارة والإدارة على إتقان القراءة ومعرفة الكتابة.

لم يتحدد وضع القراءة الروائية بحوانيت تحرّرت من الإشارات وامتلكت أسماءها، ولا بانتقال الرواية من قارئ النُزُل إلى قراء في بيوتهم، بل بسيرورة اجتماعية ـ ثقافية متعددة العناصر، تنتج الرواية والقارئ وما يصل بينهما. بل لعب اختراع المطبعة (1436 – 1450) في هذه السيرورة دوراً حاسماً، رفع عن النص هالته المتعالية ونقله من حيزّ الخاصة المغلق إلى فضاء العامة وأمّن له شكله السلعي، الذي يضعه في يد القارئ القادر على الشراء. أخذت المطبعة، بهذا المعنى، بعداً تقنياً، ينتج الكتاب المطبوع ويعيد إنتاجه وفقاً لقوانين العرض والطلب، وبعداً اجتماعياً يكسر احتكار القراءة، ويضع الكتاب ـ السلعة في متناول جمهور جديد. ولعل الدور التثويري للمطبعة هو الذي أملى على انتشار القراءة والكتابة الأدبيتين لغة اقتصادية باردة، مثل الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، بعد أن كانت مقيّدة إلى لغة طهرانية، حدودها المبدع والخاصة والإبداع. وتلا المطبعة انتشار دور النشر، التي تضبط العلاقة بين المنتج والمستهلك، وحوانيت الكتب التي تقوم بتوزيع المنتوج الكتابي، وتصل بين القارئ والكاتب.

شكلّت الصحافة، وهي علاقة حداثية في جملة من العلاقات الحداثية، حاضنة أساسية للتطور الروائي، منذ أن نشر «ديفو» روايته الأولى ـ 1719، وصولاً إلى منتصف القرن التاسع عشر، الذي وحّد بين صعود الرواية وانتشار الصحافة، وربط العلاقتين بشروط القراءة والنشر والتوزيع. فقد نُشرت أعظم روايات القرن التاسع عشر مسلسلة في الصحف والمجلات، يستوي في ذلك ديكنز وديستويفسكي، ويتساوى وبلزاك وزولا وفلوبير، الذين فضّلوا النشر في المجلات الأدبية على الصحف اليومية. فرضت «الرواية المسلسلة»، في شكلها الصحفي، مواضيع تلائم قارئ الصحيفة اليومية وأسلوباً أدبياً سهل القراءة ولا يعرف الاستسهال وبسيط التناول لا يقبل بالابتذال، آيته أسلوب بلزاك المنسوج من السهولة والابتكار. تفسر العلاقة بين الروائي والقارئ، ربما، وقد التقيا في صحيفة يومية أو مجلة أسبوعية، مصادر «الرواية الواقعية»، التي تقدم للقارئ موضوعاً ليس غريباً عنه، وشخصيات يتعرّف عليها ويدخل إلى عوالمها الداخلية دون جهد كبير.

خلقت الصحيفة الموقع الملائم الذي يلتقي فيه القارئ والروائي، وأنتجت

التحولات الاجتماعية شروط الكتابة وجمهرة القراء. ومع أن بعض الدراسات يربط بين الرواية وقارئة أنثى متبطّلة ميسورة، أو بين بروليتاري مقهور وميلودراما تعويضية، فإن نزوع التحولات ربط بين القراءة والوافدين من الطبقة الوسطى.. وواقع الأمر، أن تأمل الاجتهادات النظرية المشغولة بتاريخ القراءة الروائية، يشير إلى جنس أدبي تقبل به الطبقات الاجتماعية جميعاً، بأشكال متفاوتة، إقبالاً منها على «تسلية مفيدة»، تحرّر الزمن من مكانه وتحرر العين، كما العقل، من مشهد يومي رتيب. بقي، بداهة، للشعر قارئه وللكتاب المقدس حيزّه وللحكايات القديمة من يحّن إليها، وتقبل الجميع، بفروق أكيدة، الإبداع الجديد الذي جاء به تولستوي وديكنز وفلوبير. يشير جمهور القراءة الموسّع إلى عناصر واضحة تتاخم البداهة تختصر، ربما، إلى عنصرين: أولهما تراجع الأمية المشفوع بارتقاء اجتماعي يرى في القراءة بعداً تهذيبياً ومجالاً لاختيار معرفة جديدة، وثانيهما اندفاع إلى جديد مكتوب يهمش «القراءة الدينية» ويدعو إلى قراءة تتعرّف بصيغة الجمع.

وسّعَت «الرواية المسلسلة» سوق الصحيفة، وسوّقت الأخيرة الإبداع الروائي. ومع أن في مفردات التسويق والإبضاع والتسليع ما يؤذي الأرواح المتطهرة، فقد رأى الروائي، وهو مثقف حديث، في السوق ظاهرة إيجابية تعد بالحرية. رأى إميل زولا في سوق الأدب ضماناً لاستقلال الأديب، وفي الأديب منتجاً نوعياً، يضع سلعته في السوق، ويتوّجه إلى «قارئ» يستهلك «الرواية» بين سلع أخرى. وكما يجوّد كل منتج بضاعته ويحسنها بحثاً عن مستهلك جديد، يكون على الروائي، كما رأى زولا، أن يحتذي بغيره وأن يجعل القارئ علاقة داخلية في نصه الروائي. بدت السوق وسيلة لتحرير الأديب، تحمله على إنتاج أدب جماهيري، بلغة ثقافية ملتبسة، أو تملي عليه إنتاج أدب قابل للاستهلاك الموسّع، بلغة اقتصادية مبرأة من الالتباس. لم يكن الأديب، الذي «حررّته» السوق الرأسمالية، يختلف عن قارئه الموسّع، فكلاهما يبيع جهده في السوق ويقتات به، ويتقبّل معايير العرض والطلب، دون احتجاج كبير. وبداهة، كان على الإنتاج الأدبي الموسّع أن يحمل تناقضاً داخلياً موزعاً على اتجاهين: أدى تسليع الأدب، من ناحية، إلى تراجع الكيف الأدبي، وأفضى، من ناحية ثانية، إلى توسيع القراءة المجتمعية وتحرير الأديب وإشهاره. ظهر الأديب، وللمرة الأولى في التاريخ، ذاتاً مبدعة شهيرة، اعتماداً على إبداع مكتوب مسلّع جماهيرياً.

إذا كانت عملية التسليع وإعادة إنتاجه قد أقامت بين الرواية والصحيفة علاقة وثيقة، فالعملية ذاتها، وانطلاقاً من منطق خاص بها، أملت على الصحيفة توليد «ناقد

أدبي» جديد، «يُشهر» العمل الروائي ويدعو إلى قراءته. قام الناقد الجديد بعمل ثنائي البعد، يحيل على الأدب والسوق معاً، في عملية قلقة، لن تحظى بالاستقرار إلا في شروط سعيدة. يحضر «الأدب» في عمل الناقد وهو يسائل في الرواية اتساقها الداخلي ويستقصي في علاقاتها الداخلية معنى يوطِّد المستقر أو يدعو إلى زعزعته. غير أن «الاستقصاء النقدي»، كما تريده الصحيفة وتلُّح عليه، يقوم في حيزّ «الإعلان» ومجال «الدعاية». فكما تحتاج السلعة الباحثة عن توزيع موسّع إلى إعلان يذيع ظهورها وإلى دعاية تخبر عن صفاتها، تحتاج السلعة الأدبية إلى الناقد الذي يطري عليها ويذيع على الملأ صدور «رواية جديرة بالقراءة». أصبح الإعلان الأدبي جزءاً من العملية الأدبية، وتحوّل الناقد إلى ظهير للروائي، يوسع شهرته بمقاربة إيجابية، ويوسعها أيضاً بنقد صاخب يستثير الفضول. لم يقاسم الناقد الصحفي، رغم ذلك، الروائي مصائره، بقي مرهوناً بالمبدع وتابعاً له. ولهذا جاء النقد الأدبي الحقيقي من المؤسسات الجامعية لا من السوق الأدبية، كما لو كان «النقد اليومي» إعلاناً صاخباً هش القوام.

أفضت علاقة الروائي بالسوق إلى رواية متعددة المواضيع، تساوق الطلب الجماهيري ومعايير العرض والطلب. تضمن «المتعدد» أحوال مجتمعه الموزعة على تعدد طبقي واقتصادي وثقافي، وعلى ما يوحد، مجتمعياً، بين المستويات المتعددة. وعن هذا التعدد جاءت «رواية الطبقات الدنيا»، أو حق «الطبقات الدنيا» في الرواية، كما قال الأخوين جانكور عام 1864، إيماناً منهما بمبدأ المساواة الذي يلزم الرواية بالانفتاح على مواضيع الناس جميعاً، مثلما صدرت «الرواية الصناعية»، وقد كتب عنها الناقد الإنجليزي الراحل ريموند ويلمز، التي حدثت عن وجوه الحياة في مجتمع صناعي يلازمه القلق ويحث قلق عن الاستقرار، و«رواية الشعب»، التي كتبها زولا وغيره، وهم ينظرون إلى إنسان - مواطن جدير بالكرامة. تكشفّت تعددية الشعب في متواليات حكائية، لا تمحو شخصية بشخصية أخرى، تتضمن المرابي والكولونيل المتداعي والبحار وعامل المناجم والقاضي ورجل الدين والعاشقة التي تحاكي الحكايات الرومانسية والمومس وعمال البحر وشاباً متطوساً مسكوناً بسيرة نابليون.. يستبين في تعددية الشخصيات الروائية أمران: يدلل أحدهما على فضاء اجتماعي تخلص من سادة يلتبسون بالقديسين ويأمرون البشر ويقفون عليهم، ويظهر ثانيهما بتبادلية الاعتراف بين بشر يقروّن مبدأ المساواة، كأن يعترف الإنسان الذي اعترف بذاته بالروائي الذي يكتب عنه، وأن يعترف الروائي بقارئ يساويه في الحقوق والواجبات، وعن الاعتراف المتبادل صدرت الحوارية الروائية، أو تعددية الأصوات، بلغة باختين، حيث الروائي يضع على لسان شخصيته كلاماً مقتنعاً به، بقدر ما تقترح

الشخصية الروائية على الروائي كلاماً لا يرضى عنه.

تعيّنت «رواية الشعب» بنسق من الشخصيات لا تجانس فيه، وبلغة تستلهم اللغات الشعبية وتزهد بالمعايير الأكاديمية. وما تمثيل الشعب، بهذا المعنى، إلا تمثيل لغة الشعب، أو تمثيل الشعب من خلال لغته، المحتشدة بتنوع متعددة الوجوه. غير أن تمثيل الشعب من خلال لغته يردّ إلى إشكال فني لا إلى لغة «الشعب» الفقيرة والغنية، التي نحّاها فيكتور هوجو جانباً، وهو يكتب عن الشعب ويتوّجه إليه. رفض الروائي «لغة الشعب» ولم يرفضها: رفضها مستبعداً الفج المتهافت، وقبل بها منقباً عن الجميل الكثيف، مترجماً مبدأ المساواة بين اللغات المتساوية. لم يهبط الروائي من لغة عليا إلى لغة دنيا، ولم يصير «اللغة الوضيعة» إلى «لغة نبيلة» بل تنقّل بين اللغات وصاغ لغة أدبية، تعترف بالخصوصية الأدبية ولا تعترف بالمراتب الاجتماعية.

حين رفض الروائي احتكار الكلام كان في ذاته إنسان وأكثر، وفي كلامه أكثر من كلام. كان متعدداً في ذاته وقائلاً بتعددية الكلام، مبيّناً أنه لا حرية بلا تعدد ولا تعدد بلا حرية، وأن الخطاب الروائي ترجمة مطابقة لهذا الحر المتعدد.

6 ـ المجتمع الموّحد واللغة القومية:

تستلزم مجتمعية الكتابة والقراءة الأدبية لغة واحدة، يكتب بها الروائي نصه ويفهمها قارئه بلا مشقة، لأن الطرفين تعلّماها في مدرسة واحدة. فإذا كان محو الأمية شرط القراءة والكتابة، فإن اللغة الموحّدة، التي يتوازعها الكاتب والقارئ، شرط وصول «الرسالة الأدبية»، فلا رسائل بين طرفين لا يرجعان إلى لغة واحدة. ومع أن في هذا المبدأ البسيط ما يستدعي سؤال المدرسة، فإن السؤال المدرسي في ذاته ليس بسيطاً، فقد ولد وتبلور بعد الثورة البرجوازية الأوروبية، ولم يكن واضحاً ومحدداً قبل انتصارها.

تعيّن التمايز الطبقي في المجتمعات الأوروبية، قبل الثورة البرجوازية، بفروق سياسية واقتصادية ولغوية، كما لو كان في كل مجتمع مجتمعات عدة، لكل منها موقعه الاقتصادي ـ السياسي ولغة لا يقاسمها غيره. فقد كان، على سبيل المثال، في المجتمع الفرنسي، الذي أنجز لاحقاً ثورة برجوازية نموذجية، لغات عديدة تتوازى ولا تتقاطع، وتتراصف منغلقة على ذاتها أو قريبة من الانغلاق. تتضمن هذه اللغات، وهي مرايا السلطات الاجتماعية، لغة الملك، لغة الدولة الحقوقية، اللغة الأرستقراطية ـ البرجوازية المتمايزة من لغة البلاط وأصحاب الامتياز والنفوذ، وأخيراً لغة الجماهير المنقطعة

عن اللغات السابقة. تفصح التعددية اللغوية في مجتمع واحد عن أمرين: غياب مبدأ المساواة الاجتماعية وتأسيسه لغوياً، بما يجعل من الفرق الطبقي فرقاً «طبيعياً» شديد الشفافية، يوكل إلى اللغة تعريف الإنسان اقتصادياً وسياسياً، كما لو كانت اللغة هوية طبقية بامتياز. ويقول الأمر الثاني بـ: غياب الوحدة المجتمعية وتفكك الهوية القومية، فلا وجود لمجتمع موّحد دون لغة يتواصل بها أفراده جميعاً، ولا وجود لهوية قومية بلا لغة توزّع «متخيّلاً مشتركاً» على أفراد المجتمع كله.

سعت البرجوازية الفرنسية، خلال الثورة ـ 1789 ـ وبعدها، إلى إصلاح لغوي شامل، يستولد لغة جديدة موّحدة تلغي اللغات المتعددة السابقة. كان للبرجوازية، أو في البرجوازية، أسباب موضوعية تملي الإصلاح اللغوي وتؤكده شرطاً ضرورياً لانتصار مشروعها. فقد تقدمت بخطاب كوني، يضع مصالحها في مصالح المجتمع بأسره، ويؤكدها طبقة جديدة، تنفي الإقطاع والكنيسة والملكية، وتدافع عن بقية الطبقات. جعلت البرجوازية من «مبدأ الوحدة الاجتماعية» أساس هيمنتها الطبقية، مستنفرة كل القوى الاجتماعية المناهضة للنظام القديم مصرّحة، لزوماً، بـ«ثورة شعبية» لا بثورة «برجوازية». لم تكن الطبقة الجديدة قادرة على إنجاز ثورتها دون تعبئة القوى الاجتماعية الأخرى، ودون خطاب ديمقراطي يسوّغ قيادتها ويبرّر، موضوعياً، التحاق القوى الأخرى بها. في شروط كهذه، وانطلاقاً من «مبدأ الوحدة الاجتماعية، كان على البرجوازية أن تلتفت إلى «لغة مشتركة»، تحاور بها الآخرين ويحاورها الآخرون بها، لغة تشرح خطابها وتنشر إيديولوجيتها، يفهمها الجميع ويفهمون بها مبادئ الثورة البرجوازية، التي هي «ثورة» المجتمع كله. كان على البرجوازية، وهي تتحدث باسم المجتمع، أن تصوغ حديثها بلغة يعرفها المجتمع. بيد أن الإصلاح اللغوي الذي شاءته البرجوازية، لم يكن ممكناً، كما أشار عبد الله العروي، إلا لكونها طبقة قائدة مهيمنة، تنجز في مصالحها مصالح طبقات أخرى، وتخلق مجتمعاً حراً يرتضي بها سلطة قائدة.

انطوى الخطاب البرجوازي الكوني على«مبدأ المساواة»، الذي أفضى، لزوماً، إلى مبدأ «المساواة اللغوية»، الذي يفصل بين اللغة والطبقات الاجتماعية ويوزع على الجميع لغة واحدة. تجلى المبدأ، الذي لا ينفصل عن مبدأ الحرية والأخوة، في «اللغة المشتركة» التي يتبادلها بشر متساوو الحقوق، تستبدل بالهوية اللغوية الطبقية لغة وطنية، بلغة معينة، أو لغة قومية، بلغة أخرى تستدعي، نظرياً، مفهوم: الدولة ـ القومية، الذي شاع في زمن الثورات البرجوازية الأوربية. بيد أن في المساواة اللغوية بعداً حقوقياً يجعل الأفراد، الذين يتقاسمون لغة متساوية، يقفون أمام جهاز حقوقي يوزع

عليهم حقوقاً وواجبات متساوية، ناقلاً الأفراد من وضع «الرعية» السابق إلى وضع «المواطنين» الجديد. تتأسس اللغة المشتركة، بهذا المعنى، على «المواطنة» التي تعطي المواطن حقوقاً اقتصادية وسياسية «وحقاً لغوياً» في لغة يتعلمها مع غيره من المواطنين. كأن اللغة لا تصبح، موضوعياً، مشتركة إلا في مجتمع ديمقراطي يتقاسم مواطنوه حقوقاً متساوية في مجالات متعددة، منها المجال اللغوي. تبدو اللغة المشتركة، في هذه الحدود، مدخلاً إلى مجتمع وطني ديمقراطي وأثراً له في أن: تدخل إليه ببشر يتبادلون لغة واحدة، وتعيد إنتاجها من جديد حقوق المواطنة المتعددة، التي تعين المساواة اللغوية مساواة اقتصادية وحقوقية وسياسية. أنتج مبدأ «الوحدة الاجتماعية»، الذي أخذت به البرجوازية الصاعدة، مبدأ «المساواة»، وانتهى الأخير إلى مساواة لغوية، يتعلمها مواطن يساوي غيره، بعيداً عن أرستقراطية سابقة لا تقبل بـ«لغة العوام». اشتقت البرجوازية الإصلاح اللغوي من الحاجات المجتمعية العملية، والمساواة اللغوية من دلالة المواطنة. وكانت، في الحالين، تتعامل مع المشخص والمعقول وتعرض عن المجردات والبلاغة الفارغة.

يحيل الإصلاح اللغوي، كما تشير الملاحظات السابقة، على خطاب الطبقة المهيمنة وإيديولوجيتها الحقوقية وعلى ما يعيد إنتاجهما اجتماعياً، مقرراً أفكار الطبقة المسيطرة أفكاراً مسيطرة. لا يمس الإصلاح فقط البنية الإيديولوجية ـ الحقوقية، أو ما يبدو كذلك، إنما يرتبط بما يحتاجه مجتمع رأسمالي قائم على حرية البيع والشراء وعلى «فردَين حرَّين» يشتري أحدهما ما باعه الآخر، ويثبّتان ما اتفقا عليه في صيغة كتابية واضحة، أي في لغة مكتوبة يعرفها الطرفان. تصوغ اللغة المشتركة، بهذا المعنى، «القانون المشترك» الذي يعترف به المشتري والبائع، وتصوغ «العقد» الذي يمتثل إلى القانون ولا يخرج عليه، وتبدو، لزوماً، ضرورة مادية لـ«السوق»، القائمة على التبادل والعقود المتبادلة. وإذا كانت الحاجات العملية قد أكدت اللغة، بالمعنى البرجوازي، ضرورة اقتصادية ـ قومية، فإن أولية السوق على اللغة فرضت على اللغة تطوّراً مستمراً.

تفسّر التحولات الاقتصادية، التي فرضتها الثورة البرجوازية، نشوء القومية وتطور اللغة القومية وصولاً إلى «الأدب القومي»، الذي يستلزم «قارئاً قومياً» موّسعاً. تُشتق اللغة، في هذا التفسير، من عقود العمل و«التبادل السلعي» المصاغة بلغة مشتركة. وتُشتق من دورة العقود سوق قومية مشتركة، تترجم وحدة المجتمع الاقتصادية واللغوية. غير أن القومية، التي تبدو شفافة في تفسيرها الاقتصادي، تغدو معتمة في

تفسيرها الإيديولوجي، الذي ينزعها من زمنها التاريخي المحدد اقتصادياً ويرمي بها إلى زمن سحيق منسوج من الإشارات والرموز. ولعل الإيديولوجيا القومية، أو القومية في المتخيّل الإيديولوجي، هو ما يستدعي الجهاز المدرسي، الذي يعيد إنتاج اللغة القومية والمتخيل القومي في آن. تلعب المدرسة، والحال هذه، دوراً تقنياً، إن صح القول، تنقض فيه الأمية وتعدّ متعلمين يتمتعون بالمعرفة والكفاءة والاختصاص، ودوراً إيديولوجياً يؤسطر القومية ولغتها ويحجب زمني ميلادهما. تتراجع القومية، آنئذ، كموضوع تاريخ وتترسب في نسق من الإشارات الإيديولوجية، كأن تقول «في البدء كانت القومية»، وعن «البدء القديم» صدرت لغته، ومن البدء الذي يفوق غيره جاءت لغة لا تضارعها غيرها. تتعامل المدرسة، في دورها التقني، مع حاجات الحاضر، ويتعامل دورها الإيديولوجي مع الماضي والحاضر معاً، واضعاً في القومية، المحددة زمنياً، أزمنة قومية متعددة، منتهياً إلى «قومية متخيلة». وما دور الأدب، كما تمليه المدرسة، إلا الكشف عن روح قومية أصيلة، يفصح عن أصالتها أسلوب أدبي على صورتها.

يعيد الجهاز المدرسي إنتاج اللغة المشتركة وتعيد الإيديولوجيا المدرسية إنتاج المتخيل القومي. تبتر إعادة الإنتاج، في شكليها، علاقة «الوعي القومي» بجذوره المادية، حاجبةً عقود العمل والسوق القومية والمعايير والمكاييل والمقاييس، في اصطلاحاتها اللغوية، والطرق العامة المتشجرة التي توحد «مكانياً» الوطن، وهي توحدّه في علاقات الإنتاج والتبادل. تنقشع العلاقات المادية ويتوارى ما يستدعي الضرورات الاقتصادية ويذكرّ بها، تترسّب القومية في اللغة، وتصبح اللغة كياناً مستقلاً بذاته، يؤمّن التواصل اليومي بين المواطنين، بلغات راقية ووضيعة ومتوسطة، ويمد المبدعين بما يخلقون منه كلاماً جميلاً.. وإذا كانت اللغة، في استعمالاتها اليومية، معطى بديهياً، يردّ إلى الاستعمال والمدرسة والتربية، فإنها، في شكلها الأدبي، معطى مغاير، مقترن بالإبداع والعبقرية والصناعة المتقنة. كأن على الأدب أن يعيد حجب اللغة، في أصولها المادية، من جديد، مشدوداً إلى لغة أخرى، لغة نوعية مصقولة متحلّلة من مراجعها الاجتماعية، أو تكاد. وهذه اللغة المكتفية بذاتها شجعّت فلوبير، ذات مرة، على حلم الكتابة الخالصة، التي تنسج مراجعها الداخلية مبرّأة كلياً من المراجع الخارجية، كما لو كانت روحاً أثيرية تزهد بالجسد وتتطيّر منه.

تنزع المدرسة، وهي تعيد إنتاج الإيديولوجيا المسيطرة، إلى التعامل مع أدب شفاف يثبّت اليقين القومي ويوطّد مواقعه. غير أن التناقضات الاجتماعية، التي تقبل بالأيديولوجيا المسيطرة وتتمرد عليها، تنفتح على أدب جديد يقبل باللغة المشتركة ولا يقبل بها، لأنه يستند إلى حرية مبدعة قبل أن يستعمل لغة موروثة.

7 ـ الرواية العربية في زمن اجتماعي مغاير :

أرسل دانييل ديفو عام 1719 بطله إلى المستقبل وأطلق جول فيرن، لاحقاً، أبطاله نحو المجهول. حين ولدت الرواية العربية، بعد انتصار «روبنسون كروزو» بقرنين من الزمن تقريباً، ذهب محمد المويلحي إلى باريس مصطحباً بديع الزمان الهمذاني، واستنجد حافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» ـ 1906 ـ بحكيم عربي قديم. كأن الروائي الأوربي لا يتحرك إلا في اتجاه المستقبل، مختلفاً عن روائي عربي يتمسك بالأصل البعيد.

اتكأت الرواية الأوربية، في زمن صعودها، على أطروحتين أساسيتين: لا تاريخ دون حاضر تحرّر من ماضيه، ولا رواية دون فردية دنيوية تضع المستقبل في الحاضر. لم تعثر الرواية العربية الوليدة على شروط صعودها، ولم يجد الروائي في ثقافته العربية ما يشرح الكتابة الروائية. كان على محمد حسين هيكل أن يستلهم في «زينب» ـ 1913 ـ تعاليم جان جاك روسو، بعيداً عن دانييل ديفو الذي استلهم فلسفة مواطنه جون لوك، وعلى فرح أنطوان أن يبسّط اشتراكية فرنسية، تاركاً الفرنسي «زولا» يتعامل مع أفكار فرنسية. حين كتب لويس عوض عن «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث»، أدرج في بحثه «قضية المرأة»، التي كتب فيها رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، قاسم أمين، أحمد لطفي السيد، و«الفكر السياسي والاجتماعي»، الذي تضمّن: الانفجارات الثورية في مصر قبل الحملة الفرنسية، الخلفية التاريخية، عبد الرحمن الجبرتي، رفاعة الطهطاوي، فارس الشدياق. ربط عوض، كما فعل في تقديمه لـ«بروميثيوس طليقاً»، بين الأدب والحقل الثقافي والوعي الحديث والقضايا التي أثارها. ومع أنه تحدث عن «الانفجارات الثورية قبل الحملة الفرنسية»، فالأسماء التي استشهد بها، باستثناء الجبرتي، الذي كان يكتب بلغة ركيكة، تأثرت كلها بالثقافة الفرنسية. لا غرابة في شرط كهذا أن تكون الرواية العربية جنساً أدبياً وافداً، وأن يقدّم فرح أنطون، في بداية القرن العشرين، كتابة تهذيبية تدعى رواية «على سبيل التساهل»، وأن يُنكر رجال الدين التقليديون اللغة الروائية، لأنها امتداد لـ«لغة العوام.«

قدّم عبد المحسن طه بدر في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» عرضاً مجزوءاً عن الوضع الثقافي في مصر ـ 1870 ـ 1938 ـ، أي عن الفترة التي سبقت ولادة الرواية وواكبت تكونها القلق، إلى أن أمدّها نجيب محفوظ بقواعد واضحة. يشير الكتاب إلى الشيخ التقليدي الذي يرى في الخديوي المستبد توفيق «آية من آيات الدهر» وفي العلوم الحديثة وبالاً والصحيفة بدعةً ويقصر علوم اللغة على علوم الدين.

ونقرأ أيضاً: «لم يسمح لطلبة أن يشرّحوا الجثث، سمح لهم بتشريح جثث الكلاب، ثم سمح لهم بعد ذلك بتشريح جثث النصارى والعبيد، كما قاوم علماء الأزهر ظهور صحيفة «الوقائع المصرية» بحجة أنه قد يرد فيها اسم الجلالة والنبي والقرآن، ثم يلقى بها إلى الأرض، في الوقت الذي ستطبع فيه بمداد قد لا يخلو من مادة نجسة». كان عادياً، إذن، ألاّ يغفر رجال الدين لمحمد المويلحي «كذبه» في «حديث عيسى بن هشام»، إلا بعد أن أقرّ أنه قصد «كذباً أبيض» يراد منه خيرْ الأمة، وأن يحجب هيكل اسمه عن روايته في طبعتها الأولى، وأن يشكو كرم ملحم كرم، في عام 1928، من احتقار «الأدباء» للقصة، وأن يلخّص السوري الحلبي فتح الله المراش (1839 - 1874) أفكار الثورة الفرنسية في رواية وعظية عنوانها «غابة الحق»...... وفي نهاية القرن العشرين سيشكو نجيب محفوظ من اتهامه بالكفر والزندقة. عثرت الرواية العربية على أفراد يكتبونها، لا على مجتمع حديث يدعو إلى كتابتها، يعطف الرواية على اللغة القومية والإصلاح اللغوي والمجتمع المدني وحقوق المواطنة، ويرهنّ الماضي بدلاً من أن يسلّف الحاضر، ويقبل بالمحتمل ولا يرقد في اليقين.

تنتمي الرواية العربية، على مستوى الكتابة، إلى زمن حداثي كوني، وتنتسب، على مستوى القراءة، إلى زمن تقليدي أو هجين الحداثة. كأنها، رغم بطولة المتخيل والكتابة، تنتظر جمهوراً محتملاً، لم يأتِ بعد.

مراجع الدراسة:

(1) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، دار التراث، بيروت 1969، ص: 44.

(2) إيمري نف: المؤرخون وروح الشعر، دار الحداثة، بيروت، 1984، ص: 160.

(3) R. G. colling wood: The idea of history. Oxford, 1966, 245 – 460.

(4) R. Koselleck: l'expérience de l'histoire. Gallimard – Le Seuil, Paris, 1997, P: 33.

(5) المرجع السابق، ص: 32.

(6) قسطنطين زريق: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت 1981، ص: 57.

(7) G. Lukacs: La Signigication présente du realisme critique, Gallimard, 1960, P:30.

(8) L. Niethammer: Posthistoire, verso, London, 1992, PP: 62 – 68.

(9) Koselleck: P: 39

(10) المرجع السابق، ص: 44.

(11) E. Balibar: La philosophie de marx. La découverte, Paris, 1993, PP:83 –86.

(12) Centenaire du capital. Collectif. Mouton. Paris, La Haye, 1969 PP: 73 -75.

(13) إيان واط: نشوء الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص: 22 – 25 .

(14) E. Auerbach: Ecrits sur Dante. Macula, Paris, 1998, P: 186.

(15) إيريش أويرباخ: محاكاة، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص: 298 .

(16) G. Jean: Le roman. Le seuil, Paris, 1971, P:111.

(17) والتر آلن: الرواية الإنجليزية، مشروع النشر المشترك، بغداد ـ القاهرة، بلا تاريخ، ص: 54 .

(18) M. Bakhtine: l'oeuvre de françois rabelais, Gallimard, 1970, PP: 63.

(19) المرجع السابق، ص 104.

(20) B. Baczko: rousseau. Solitude et communauté, mouton, 1970, P 157.

(21) ميرسيا إيلياد: أسطورة العودة الأبدية، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص: 23 ـ 33.

(22) J. Attali: Histoire du temps, fayard, Paris, P: 125.

(23) أويرباخ: محاكاة، مرجع سبق ذكره، ص: 308.

(24) مارشال بيرمن: حداثة التخلف، كنعان، دمشق، 1993، ص: 85 .

(25) G. Jean: P: 58 – 59.

(26) جورج جان، الرواية، مرجع سابق، ص: 57 .

(27) رولان بورنوف: عالم الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1991، ص: 121 .

(28) إيان واط: مرجع سابق، ص: 12 .

(29) Magazine Littéraire No: 387 – mai 2000.

(30) فرنسيس فتح الله مراش: غابة الحق، دار المدى، دمشق، 2001.

(31) P. Macherey: Pour une production Littéraire, Maspero, Paris, 1971, PP: 190 – 195.

(32) Michael Nerlich: ideology of adventure, university of minnesota press, 1987, PP: 260 – 114.

(33) Felix S. A. Rysten: False prophets. University of miami press, Florida, 1972, PP:92 – 114.

(34) إيان واط: مرجع سابق، ص: 44 – 79 .

(35) المرجع السابق، ص: 44 – 79 .

(36) Peter burger: La prose de la modernité, Klinckseick, Paris, 1994, P:258.

(37) آورباخ: محاكاة، ص: 525 – 537.

(38) Nelly wolf: Le peuple dans le roman françai de zola à céline p.u.f, Paris, 1990, P:5.

(39) Cité par g. Jean, P: 173.

(40) لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1963 .

(41) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، لا تاريخ، ص: 29 .

(42) المرجع السابق، ص: 19 .

(43) الدكتور محمد يوسف نجم: القصة في الأدب الغربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص:34 .

(44) Renée Balibar: le français national, Paris, 1974.

(45) Renée Balibar: les français ficitifs, Paris, 1974.

(46) B. Baczko: les imaginaires sociaux, Paris, 1984.

(47) EUROPE: No: 463 – swift: a vant, Pendant, après Gulliver

الرواية العربية: الولادة المعوّقة في التاريخ المقيّد

«لا رواية بلا ديمقراطية ولا ديمقراطية بلا رواية»

مارت روبير

صعدت الرواية الأوروبية علاقة حداثية في جملة علاقات اجتماعية حديثة، وتعيّنت مستوى في كل اجتماعي، تتقاسم مستوياته أزمنة تاريخية متساوية، أو شبه متساوية. كان في مرجع الرواية، داخلياً كان أم خارجياً، علاقات اجتماعية أنتجتها برجوازية منتصرة وهي تنتج ذاتها طبقة قائدة مسيطرة مهيمنة. تكشّفت هذه العلاقات الحداثية في مجموع من المقولات يتسع لـ: المفرد الذي أصله فيه، الحاضر الذي هيّأ ذاته مرجعاً للأزمنة، المجتمع الحواري الذي استولدته المساواة، الدولة - القومية التي توحد المجتمع لغة وثقافة، تعددية المعارف المتحاورة المتجددة، الاحتفاء بالواقع المتحرّر وأسئلته الدنيوية، المتخيل الذي يخاصم المفرد ويخلق مجتمعاً بصيغة الجمع، الشعور بالزمن والتعامل مع العارض والمتغيّر وسريع الزوال، العقل الطليق الذي فارقه اليقين، الاحتفال بالنسبي والمتعدد والمجزوء، اللغات الاجتماعية التي لا مركز لها، القارئ الذي أنتجته المدرسة والمؤسسات والسوق الثقافية .. ..

في زمن تاريخي آخر، خلّفه الزمن الأوروبي المنتصر وراءه، ولدت الرواية العربية وحملت معها آثار زمنها. أدرج الزمن المنتصر ما عداه في «الزمن العالمي»، وهو زمن أوروبي بامتياز، وأبقى على الزمن العربي في «مكانه»، يبحث عن أفق أضاعه، أو عن أفق لم يلتقِ به بعد. أجهضت هذه «العالمية»، وجوهرها السيطرة والإخضاع، حداثة عربية محتملة، واستولدت أخرى هجينة، تمس ظواهر الأشياء وتترك البنية الاجتماعية التقليدية على حالها. بسبب ذلك، لم تظفر الرواية العربية، في زمن ولادتها الأولى، بمرجع خارجي يصيّرها رواية، ولم تتمتع بمرجع داخلي يُعالن باتساق داخلي.

ولدت الرواية العربية مزوّدة بإعاقة مزدوجة، فهي أثر متأخر لـ«الأدب العالمي»،

الذي هو صورة أخرى عن «الزمن الأوروبي»، الذي شاءته الإرادة المنتصرة أن يكون «عالمياً»، وهي كتابة وافدة إلى حقل اجتماعي لم يعرف «نثر المجتمع البرجوازي». تشير الولادة القسرية في هذه الحال إلى عنصرين: جنس أدبي حداثي وافد يفتقر إلى فضاء ثقافي أدبي ملائم له، ونخبة ثقافية أيقظها التغيّر فانفتحت على جديد ملتبس، وحاورته مثقلة بالفتنة والاضطراب.

يؤرّخ ميلاد الرواية العربية، اصطلاحياً، بمبتدأ القرن العشرين، الذي شهد ظهور عمل محمد المويلحي وأعمال لاحقة. يبدو التحديد، للوهلة الأولى، ميسوراً وله شكل البداهة، ويعتريه الاضطراب آن تأمله والتعرّف عليه. إن زمن ولادة الرواية العربية هو زمن غياب شروط الكتابة الروائية. ونص الكواكبي «طبائع الاستبداد»، كما نص الإمام محمد عبده «الإسلام بين العلم والمدنية»، آية على الشروط المرغوبة الغائبة. وتصبح الصورة أكثر وضوحاً عند قراءة أعمال روائية متلاحقة، تبدأ من مبتدأ القرن وتمتد إلى منتصفه تقريباً. فهذه الأعمال، ولا تعوزها الشرعية، تنجز وظيفتين مترابطتين: تضيء المرجع الخارجي، أي الواقع الاجتماعي بلغة واقعية، الذي فاتته الحداثة التاريخية ولم تغيّره الحداثة الهجينة، وتُعالن بالإعاقة الداخلية التي تحايث المرجع الروائي الداخلي، مبيّنة أن رواية المجتمع الذي أخطأ حداثته تخطئ كثيراً في بناء العلاقات الروائية. كأن المجتمع التقليدي علاقة داخلية في جنس أدبي وافد، أراد أن يكون حداثياً.

1 - الولادة المعوّقة : الكواكبي وإضاءة أولى :

حين كان محمد المويلحي، في مطلع القرن العشرين، يحاول جنساً كتابياً ينوس بين الرواية والتأريخ، كان عبد الرحمن الكواكبي (1849-1902)، الذي ألجأه الاضطهاد العثماني إلى مصر، ينشر كتاباً كلّفه حياته يدعى: «طبائع الاستبداد». ما كان «بيان الإنسان الحر»، الذي هجس به صاحبه ثلاثين عاماً، تغرّباً فكرياً أملته فتنة الغرب، بل شهادة فريدة على استبداد لا يقل تفرّداً. توزّع هاجس التقدم على المنفي الحلبي وعلى صاحب «حديث عيسى بن هشام»، وتقاسما معاً مفارقة مؤسية، فأحدهما كان يقترب من الكتابة الروائية، وثانيهما كان يبرهن عن غياب شروطها. أضاء الرجلان، بشكل مختلف قولاً يتداوله دارسو الرواية: «لا رواية بلا ديمقراطية ولا ديمقراطية بلا رواية».

رأى الكواكبي إلى صفات المستبد المتعددة: فهو «جبار، طاغية، حاكم بأمره، حاكم مطلق..»، يتصرف بحقوق الناس بالمشيئة، ويصرّف شؤونهم بلا رقيب، يتلف الرقابة ومن يطالب بها، ويحتقي بالأوغاد والمتسفّلين، بلغة الثائر الذي قضى مسموماً.

أما نقيض المستبد فحكومة تتجاوز الأفراد: «عادلة، مسؤولة، مقيّدة، دستورية..»، وحين عاين المستبد بهم قال: «أسرى، مستصغرون، بؤساء، مستبتون..»، في مقابل نوع من البشر مختلف أهله: «أحرار، أباة، أعزاء، أحياء..»، يحققون إنسانيتهم بحقوق وبواجبات إنسانية متساوية.

تأمل الكواكبي دلالة الاستبداد في حقول مختلفة: الدين، العلم، المال، المجد، التربية، الأخلاق، التمدن.. ووقف على آثاره التي تردّ المجتمع الحي إلى مقبرة جماعية، كأنّ الاستبداد، الذي يشرحه تاريخه الداخلي دون إضافات خارجية، خالق رهيب، يختلس من المستبدّ بهم طبائعهم الأولى، ويلقّنهم طبائع مغايرة، تقول بولادة جديدة. تصيّر الولادة القاتلة الحاكم والمحكوم وما بينهما مسوخاً، تشبه البشر وما هي بالبشر، وترى في الحر مارقاً رجيماً. كأنْ يصبح الحاكم: «خفاشاً يصطاد هوام العوام في ظلام الجهل، أو ابن آوى يتلقف دواجن الحواضر في غشاء الليل»، وأن يغدو المحكوم «كالغنم دراً وطاعة، وكالكلاب تذلّلاً وتملّقاً»، وأن يتحول مستشار المستبد إلى «مصحف في خمارة أو سبحة في يد زنديق».

يتجلى الاستبداد في الخوف المعمَّم، إذ الحاكم يتطيّر من المجتمع كله، وإذ المحكوم يتطيّر من الحاكم والمجتمع في آن. وما «المستَبَت»، الذي يتحدث عنه الكواكبي، إلا الأسير الخانع، الذي اقتلعه خنوعه من الجنس البشري، وألحقه بأجناس أخرى. هناك أبداً انتقال من طبيعة إلى أخرى، يستلزم القمع والإكراه زمناً ويجري طيّعاً ميسوراً، بعد زمن. ومع أن الكواكبي أجهد فكره الثاقب في تبيان المقدمات والنتائج وما يصل بينهما، فما جاء به يُكثَّف، بإجحاف كبير، في عناصر ثلاثة، تلازم النظام الاستبدادي وما اقترب منه، مثل النظام الأبوي والجماعة العضوية.. وأول هذه العناصر وأكثرها شيوعاً: أولوية الكل على الأجزاء، التي تنتهي إلى أولوية المتسلط على السلطة، والسلطة على الجماعة، وأولوية الجماعة على الفرد. . . فإن تأمل العقل العلاقة بين الاستبداد والثبات، وقع على أولوية الماضي على الحاضر وعادات الجماعة على الجماعة، وصولاً إلى أولوية اللغة على مواضيعها.

يتكشّف المستبد، الذي لا يدع خارجه شيئاً، كُلاً يمحو الأجزاء التي خارجه، يضعها داخله لا يترك لها رغيفاً ولا فضيلة، يُشخّصنُ السلطة وتتشخصن السلطة فيه، يجسد الدين والهدى ولا يتجسدان خارجه، يعلن عن العلم والمال والمجد ويُستَعْلَنون به. ولعل سعي الخطابة المستبدة إلى البرهنة عمّا لا يمكن البرهان عنه، هو ما يحوّل لغة الاستبداد إلى بلاغة فارغة، ذلك أنها لا تملك رصيداً لغوياً للفجور الذي تقول به.

لذا تكون لغة النثر، التي توحد بين الكلمات ومراجعها، نقيضاً لبلاغة الاستبداد، بقدر ما تكون الدولة التي تحكمها القوانين نقيضاً للنظام الذي يعبث به «الرجال». تمحو البلاغة الواقع وقد استحال إلى كلمات، ويلغي المستبد أجزاء تدعى بـ: الرعية.

يمثّل فساد الإنسان وقصوره العقلي والمعنوي العنصر الثاني، الذي تروّج له بطانة المستبد المتسفّلة، بلغة الكواكبي. ينطوي الزعم على ملامح لاهوتية تم تبخيسها، وعلى غايات سلطوية قديمة متجددة. يكون الإنسان في الملامح الأولى قريناً للخطيئة، يحتاج إلى من يقوّمه ويهديه، وفي الحالة الثانية قاصر عاجزاً، يعوزه من يسيّره ويضبط خطواته. وهذه الثنائية، التي تخترع التعظم والتصغير، هي التي حملت الكواكبي على توصيف السلطان بـ«المتألّه»، الذي يغدق الحكمة على السماء والأرض، وعلى وصف الرعية بـ«الأنعام والهوام والأغنام»، التي «أشقت» حاكمها بصَغَار لا ينتهي. يفصح الفكر الذي يعبث بالجوهر الإنساني عن عداء لما هو سويّ في الطبيعة الإنسانية وخارجها، رد عليه الفكر الإنساني منذ زمن طويل. فقد قال هذا الفكر بحقوق الإنسان الطبيعية، التي تقرن الإنسان بحالة أولى من الحرية الطبيعية، وتعين الحرية الإنسانية معطى طبيعياً أولياً، لا ينبثق عن المؤسسات والسلطات والأنظمة، التي يقتصر دورها على تأمين الحماية والأمان، متوسلة «عقداً اجتماعياً»، تنجزه مجموعة من البشر الأحرار. وعلى هذا، فإن ما يصل بين حق الإنسان في الحرية ومبدأ العقد الاجتماعي فرد حر سابق على المجتمع، أو جزء سابق على الكل، لا يأتلف مع تصور مستبد، يبدأ بكل «فوق الزمن»، تخضع له أجزاء لا زمن لها.

يساوي العنصر الثالث، المشتق من العنصرين السابقين، بين السلطة وشخص المستبد، وبين الأخير وملامح المطلق. وعن المطلق، الذي ضمّ بين أعطافه الثبات والكمال، يصدر الفصل النوعي الذي لابدّ منه بين الحاكم، الذي لا يُسأل، والمحكوم الذي لا حقوق له. فمن يسأل غيره ويراقبه يشبهه في الكيف ويساويه في الحقوق والواجبات، على خلاف الرعية المستبد بها، التي يلتبس عليها الفرق بين «الإله المعبود بحق والمستبد المطاع بالقهر»، ولا حق لها في مساءلة من يسوسها: «لانتفاء النسبة بين عظمته ودناءتها». ينفي التصور القائل بـ«الإله المعبود»، مبادئ الحرية والمساواة والإبداع، ويوطد في الإنسان شعوراً بالنقص والعجز والغباوة. وما الانحطاط، الذي يلازم مجتمعات الاستبداد، إلا تتويج لمعادلة غريبة بغيضة، تضع الحرية كلها في يد فرد وحيد، وتوزع العبودية على كل ما تبقى.

تستولد العناصر الثلاثة ديمومة التقليد وإكبار الإتباع وبداهة الخضوع، منتهية

إلى مجتمعات مقوّضة، ضُربت عليها المذلة والمسكنة وتطبّعت، وقد «توالت عليها القرون والبطون»، بالطباع السافلة، التي أنستها معنى الحرية والاستقلال. «وقد تنقم على المستبد نادراً ولكن طلباً للانتقام من شخصه لا طمعاً للخلاص من الاستبداد، فلا تستفيد شيئاً إنما تستبدل مرضاً بمرض...». يشتق الكواكبي من طبائع المستبد، إن طالت واستقرت وتوطدت، طباع المستبَّد بهم، ويشتق من طبائع الاستبداد، وتلفّ الطرفين معاً، خراباً مفتوحاً وبواراً لا ينتهي. كأن الاستبداد لا يصبح أصلياً إلا بديمومة متطاولة، تلغي ما كان من طبائع قبل وصول المستبد، وتعيّن وصوله بدءاً مطلقاً وولادة نوعية تَجُبُّ ما سبقها من ولادات. حين يعالج الكواكبي: «الترقي والاستبداد»، يستهل حديثه بالحركة الدائبة التي تعارض الثبات والتثبيت: «الحركة سنة عاملة في الخليقة دائبة في شخوص وهبوط، فالترقي هو الحركة الحيوية أي حركة الشخوص، ويقابله الهبوط وهو الحركة إلى الموت أو الانحلال أو الاستحالة أو الانقلاب».

يحيل الاستبداد على الاستنقاع والأرواح الميتة، ذلك أن أولوية الكل على ما تبقى تمسخ الأجزاء إلى كل قوامه التماثل والموت. كتب نوربيرتو بوبيو: «نلمس في التيارات الفكرية التي تقف في وجه النزعة العضوية (التي تقول بأولوية الكل على الأجزاء) قدراً متزايداً من التأكيد على الفكرة القائلة بأن التناقض والتعارض بين الأفراد والجماعات (بل وبين الأمم حيث تعتبر الحرب عرابّ خير الشعب وفضائله) هي فكرة مفيدة لأنها تشكل الشرط الضروري لتقدم البشرية على الصعيدين السياسي والأخلاقي». ينطوي مفهوم التناقض على الحركة والصراع والانقسام، وعلى ما يحتفي بالأجزاء المتصارعة، وما يشجب الكل والشروط التي تحفظه موحداً. ومهما تكن الدلالات الثاوية في مفهوم التناقض، فإن فيه ما يرد إلى الكل التقليدي المأخوذ بالمحاكاة الصماء، وإلى الجزء المتمرد الذي يواجه الإتباع وعادات القبول. والفرق بين الطرفين هو ما يفسر موقف مشايخ السلطة العثمانية، وهم وجه آخر لتجار السلطنة، من مسرح أبي خليل القباني في دمشق، في نهاية القرن التاسع عشر، كما أظهر سعد الله ونوس في دراسة نيّرة. فقد رفض مشايخ السلطة المسرح، لأنه يساوي بين البشر ويرفض المراتب، يسخر وينقد ويسائل، مما اعتُبر تطاول من العامة على الخاصة، وتجرّؤ من العوام على السادة. وأعاد بعض رجال الدين في القاهرة ما قام به مشايخ دمشق، حين وشى بـ «محمد المويلحي»، إلى والده، بأنه يكتب ما يستخف بقواعد «الأدب» الموروث، ويستأنس بـ«أدب العوام»، كما أشار الراحل الكريم علي الراعي، في كتابه عن بدايات الرواية المصرية. والواضح، في الحالين، هو الفزع من فكرة الجديد في ذاتها، التي تتمرد على القديم الثابت، والاعتقاد المفزوع بأن من يتجرّأ على السلطتين «الأدبية

واللغوية» يتطاول، لاحقاً، على ما يتجاوزهما.

تنتهي تصورات المجتمع المستبد، الموزعة على الثبات واليقين والتقليد، إلى الخوف من فكرة الحرية، التي تعني أولوية الحركة على الثبات والأجزاء على الكل والتساؤل على اليقين. ولعل الفرق بين الكل والجزء، وهو وجه آخر للفرق بين الاستبداد والحرية، هو ما يؤكد الأجزاء موضوعاً للمعرفة والاكتشاف، وموقعاً للحقيقة المشخصة. فلا وجود لكل حقيقي إلا في الأجزاء التي تكوّنه، ولا معرفة ترجى من كل مجهول الأجزاء، ولا ارتقاء إلا بأجزاء راقية تصوغ الكل مجزءاً. والجزء، في هذا كله، صنو الحرية، مثلما أن معرفة الأجزاء آية على المعرفة الحرة، وأن الاهتمام بالجزء اعتراف بالمفرد الإنساني، الذي لا يرد إلى غيره. تعود مرة أخرى تلك الجملة القصيرة اليسيرة الخطيرة، بلغة طه حسين، التي تقول: «لا رواية بلا ديمقراطية ولا ديمقراطية بلا رواية»، كاشفة عن احتفاء الرواية بالأجزاء التي لا تعرف المراتب، وواشية بالتصور الساذج، الذي يختصر الرواية إلى معرفة القراءة والكتابة وتكثير الحكايات. كتبت فرجينيا وولف في مقالتها «الرواية الحديثة» المنشورة في عام 1919: «ومهما يكن من أمر، فإن المشكلة التي تواجه الروائي في الوقت الحاضر، وكما يخيل إلينا أنها كانت تواجهه في الماضي، هي التوصل إلى وسيلة تكفل له حرية الكتابة فيما يختار أن يكتبه. لابد أن تكون لديه الشجاعة ليقول أن ما يهمه لم يعد «هذا» بل «ذاك»، ومن «ذاك» فقط عليه أن يبني عمله». تتحدث وولف عن الحرية والشجاعة وتجدّد المواضيع، مكتفية بحرية الكتابة، التي يصيرها «المجتمع العربي» إلى علاقة مؤوُدة بين علاقات ممنوعة أخرى.

تدير وولف حديثها في «مجتمع آخر» أتاح له التمدن، بلغة الكواكبي، أن يتحدث عن الحرية، بصيغة الجمع، على خلاف المجتمع الراكد، الذي أخطأ الاختصاص في الحقول المختلفة، واحتفظ بالكل الذي يمحو الأجزاء. والحرية الجزئية التي تعطفها الروائية الشهيرة على حريات جزئية أخرى، صورة عن مجتمع تتساوى أجزاؤه في الحقوق والواجبات أخذ، منذ زمن طويل، صفة معينة هي: «المجتمع المدني»، الذي لا يزال اختصاصاً أكاديمياً لا أكثر في العالم العربي.

تضيء الأفكار السابقة، ربما، العلاقة بين الجنس الروائي، كجنس أدبي حديث، والمجتمع المدني، وهو مقولة حديثة أخرى. قال اليكسيس دو توكفيل (1805-1859): «لا يجوز لنا قط أن نتوقع انبثاق حكم ليبرالي، نشط وحكيم من أصوات شعب من العبيد». بإمكان القارئ أن يعيد صياغة القول، من وجهة نظر الجنس الروائي، كأن

يصبح: لا يُستولد المجتمع المدني من مجتمع للعبيد، ولا الوعي الروائي من ثقافة تقليدية تلغي الأجزاء. ومَنْ يهمل الأجزاء قديم، مأخوذ بالوعي الذي يرى في محاكاة القديم سنة وفضيلة وهدى. كتب الكواكبي، الذي وشى به الشيخ أبو الهدى الصيادي الذي وشى بعبد الله النديم، وهو يصف شعباً «شرقياً» يجافي الحركة: «كأنكم خلقتم للماضي لا للحاضر: تشكون حاضركم وتسخطون عليه، ومن لي أن تدركوا أن حاضركم نتيجة ماضيكم»، الذي يستجير به من يتطيّر من الكتابة الروائية.

2 – الولادة المعوّقة : محمد عبده وإضاءة ثانية:

اتخذ الكواكبي من الاستبداد التام أداة نظرية تُفسر أحوال المستبد الذي خلق رعيته، وأحوال الرعية التي ألفت الاستبداد واطمأنت إلى المرجع الأعلى. في الفترة ذاتها كان الإمام المصري محمد عبده (1849–1905) يفسّر استبداداً آخر، لصيقاً بالأول وأثراً له، دعاه بـ: الجمود. انطلق الشيخ السوري من السلطان اللا مقيّد وانتهى إلى آثاره، وتوقف الإمام المصري أمام رذائل التربية المستبدة. ليس بين الاستبداد والجمود من فرق كبير، وإن كان التعبير الثاني أهون وقعاً وألطف مسمعاً ولا تنقصه المراوغة.

نشر وزير الخارجية الفرنسي هانوتو، في صيف 1900، رأياً في المسلمين، قرّر فيه أن الإسلام معتقد يحول بين معتنقيه وسبل المدنية، وأن في الفكر الإسلامي ما يصادر حاضر المسلمين وعقولهم. لم يكن حديث الفرنسي دينياً، وإن كان فيه ما يشرح التقدم الأوروبي بالانعتاق من القيد الديني وتأخر المسلمين بالتقيّد بالديني الموروث والذوبان فيه. رد الإمام عبده على الرأي الفرنسي، مقرّاً بجمود المسلمين ومبرّئاً الإسلام الأصلي من التهم المنسوبة إليه. وعثر على حجته في مسلمين أعرضوا عن دينهم الحقيقي واعتنقوا إسلاماً زائفاً، وفي علماء مسلمين جهلوا معنى العلم والإسلام معاً، وحين تقصّى أسباب خيبة المسلمين وبوار ديارهم وقع على أكثر من سبب، أولها «استعجام» الإسلام واستسلام المسلمين لبدع غريبة وافدة من أقوام أخرى، أفسدت روح الإسلام وذهبت بصفائه وعبثت بنقائه، فعاد ديناً غريباً ظاهره الإسلام وجوهره أخلاط من ديانات أخرى. أما ثاني الأسباب فمردّه علماء انحطت هممهم وانطفأت قلوبهم وركبهم الجهل والكسل والجشع، كأن يحتكر أحدهم العلم ولا ينفع به أحد غيره، أو أن يتوسل به منصباً ووظيفة، أو أن يستثمره لما يجزيه ويتلف آخرين. يتلو هذين السببين عبث السياسة العابثة، تلك الفاسدة الكريهة المفسدة، التي تخرّب عقول العامة بدين ما هو بالدين، وتحبّب إليهم الترّهات والشعوذة وإكبار التقليد الأعمى

واستسهال التكفير. أدت هذه الأسباب، التي تستنصر الجهل وتنصره، إلى عقل المسلم المنقلب، الذي يَطْمَئِن إلى الجهل ويُطَمْئِن الحاكم الجاهل، ذلك أن «الغوغاء عون الغاشم وعون الظالم».

صدر الجمود الذي هجاه محمد عبده في كتابه «الإسلام بين العلم والمدنية» عن الاعتقاد بأن من تقدم في الزمن يَفْضُل من تلاه، وأن على المتأخر أن يقول بما يقول به سابقوه. وبلغ الجمود ذروته حين رأى في الحاضر ضلالاً خالصاً، وفيمن يسائل الماضي مارقاً بامتياز: «إقامة الحرب على كل من حاول أن يزحزحهم إصبعاً عما كان عليه سلفهم، وإن كان في البقاء عليه تلفهم، وما عليه الحال اليوم في حكومة المغرب من الغلو في التعصب، والمعاقبة بقطع بعض الأعضاء في شرب الدخان، أو القتل في كلمة ينكرها السامعون، وإن أجمع عليها المسلمون الآخرون.. ص:103». اخترع الوعي الديني الجهول السلف، وعيّنه امتداداً لحاضر جامد بئيس، محوّلاً الجمود إلى دين والماضي المخترع إلى عقيدة. التبس الجهل بالدين، وأنتج ديناً جاهلاً، يقصّر عن وعي أحوال السلف وأحوال الخلف معاً.

أنتج المقدس الزائف آثاراً تقوّض الفرد والمجتمع، عناوينها قدرية تمحو العقل وترتاح إلى الإرادة الإلهية، وتلغي الفعل وتطمئن إلى الإرادة الحاكمة، تُرسل المؤمن إلى فرائضه المتواترة، بعد أن أقام حلفاً مقدساً بين إرادة السلطان والإرادة الإلهية، وأبرم معاهدة بين الجهل والدين لا يعوزها التقديس. إضافة إلى ذلك ارتاح الوعي البائس إلى مقولة فساد الأزمنة التي تقول: إن ما كان هو سيّد الأزمنة وما سيكون باطلٌ لا خير فيه، وعلى المؤمن أن ينتظر الحق في نهاية الزمن، لأن «الشرك مهزوم لا محالة». ولعل هذه القدرية القاتلة، التي تنسب إلى الإسلام مزايا ليست منه، فرضت على الشيخ محمد عبده، وهو يندد بالجمود، لغة غاضبة زاجرة مدويّة، تُذكّر بما جاء على قلم الكواكبي وهو يدين الاستبداد، كأن يقول: «تقليد أعمى، عَظُم سلطان الهدى، بدعة اليأس، العدوان على الدين، التغرير بالمساكين، جيش المضللين، تعاون ولادة البشر، يأس يجاور العجماوات، أركس الناس في الضلالة.. إلى أن يقول: أصبح الرجل يرتكب في وسائل العبادة أقبح المنكرات في الدين وإذا دعي إلى ترك المنكر نفر وزمجر وأبى واستنكر.. ص: 114».

ينتهي الجمود، صراحة أو ضمناً، إلى نتائج ثلاث: عبادة السلف الذي حُرِّر من سياقه، وعُيّن مقدساً لا زمنياً، نبذ الحاضر وتكفير الجديد والقائلين به، توطيد الجهل المتديّن علماً للعلوم، يقضي بما يعرف وبما لا يعرف متوسلاً «فتوى» جاهزة. تفقد

المعارف شروط وجودها في عملية استبدال منحدرة، سائرة من العقل إلى نقيضه، ومن الفضول القلق إلى اليقين التام، ومن الاختلاف المتحرك إلى التجانس الراكد. هكذا يأخذ النقل الجاهل موقع العقل المتسائل، والدليل الفقهي مكان البرهان العقلي، والقول المتعصب المكفِّر مطارح التساؤل والانفتاح. حين يتحدث محمد عبده عن العلم الصحيح الذي يئده المشايخ الزائفون، يقول: «أي عدو لهؤلاء أشد من العلم الذي يعرف الناس منزلتهم ويكشف قبح سيرهم؟ فمالوا على العلم وصديقه الإسلام ميلتهم، أما العلم فلم يحفلوا بأهله، وقبضوا عنه يد المعونة، وحملوا كثيراً من أعوانهم أن يندرجوا في سلك العلماء وأن يتسربلوا بسرابيله، ليعدوا من قبيله، ثم يضعوا للعامة في الدين ما يبغض إليهم العلم ويبعد بنفوسهم عن طلبه، ودخلوا عليهم وهم أغرار من باب التقوى وحماية الدين.. ص: 107». وفي شروط كهذه، تعتبر الفيزياء والرياضيات والكيمياء من علوم الكفرة والترجمة هرطقة والجامعات مناوأة للإسلام وتآمرا عليه، وتستثير فكرة إدخال علم تقويم البلدان (الجغرافية) إلى الأزهر الاستهجان والريبة، ويحتاج العلم الجديد، مهما كان نوعه، إلى فتوى دينية تجيزه، ذلك أن الجهل المتديّن علم للعلوم. ولن يكون حظ اللغة العربية أفضل من حظوظ غيرها، بعد أن اختصرها الجمود إلى نسق من الكلمات الثابتة: «أول جناية لهذا الجمود كانت على اللغة العربية وأساليبها وآدابها.. .. فلما لم يبق للمتأخر إلا الأخذ بما قال به المتقدم، قصر المحصلون تحصيلهم على فهم كلام من قبلهم، .. ...، وقالوا نعوذ بالله أن تذهب عقولنا إلى غير ما ذهب إليه متقدمنا، وأرغموا عقلهم على الوقفة فيصيبه الشلل.. ص: 109». يستبين الجمود في إلغاء الزمن، إذ الزمن متصل متجانس مكتفٍ بذاته، وفي تعطيل العقل، إذ ما جاء من الأزمنة قال بحقائق الأزمنة اللاحقة. يسير الزّمن لا انقطاع فيه ولا فواصل، ويوازيه إنسان معطوب لا يتقاطع معه. تتشكل بين الطرفين مسافة قاتلة، ذلك أن الإنسان الثابت يغرق، دون أن يدري، في رمال الأزمنة المتحوّلة، متوسلاً الوهم الذاتي طريقاً للخلاص ومطمئناً إلى ثقافة الأدعية. فالإنسان يتطور ويرتقي بتصالحه مع الزمن المتغير واندراجه فيه والتنقيب عن أسئلته، والفكر يولد من ارتباطه الوثيق بالتجربة المشخصة المعيشة. بل أن إمكانيات الفكر تُسْتَعْلَن طليقة في التمرد على المعروف وفي مواجهة الغامض المجهول، لأن ترويض المجهول فصل بين المعلوم الزائف والمعلوم الحقيقي.

واجه الإمام محمد عبده الجمود الديني بتسامح عقلاني، يصالح بين المعرفة والإيمان وبين الإسلام والوقائع المعيشة. والتقى، وهو يشتق الاستبداد من الجمود، نظيره الكواكبي، الذي أدرك أن الحركة شرط التقدم والارتقاء، وأن الاستبداد والجمود

اسمان لموضوع وحيد. هناك أبداً مرجع متعال يمسح ما عداه. ولهذا يحوّل الفكر الديني الجامد الوجود كله إلى جوهر ديني، فتصير العلاقات الاجتماعية المختلفة علاقات دينية، وتصبح وسائل الإنسان وأسئلته وغاياته دينية بدورها، كما لو كان ما سبق الدين أو خالفه لا وجود له. والسؤال هنا هو التالي: إن كان الوجود الإنساني دينياً كله، فما هو اللاديني؟ أو: ما هي ضرورة الديني إن كان الوجود دينياً كله؟ إنها بلاغة الجمود التي تحشر التنوع في ثنائيات مجردة باترة: الكفر والإيمان، المسموح والممنوع، المقدس والمدنس، الظاهر والباطن..

تبشر الثنائيات المطلقة بالمساواة المطلقة، فالعلاقات دينية كلها وصفة المؤمن تلف البشر جميعاً. غير أن في المساواة المطلقة ما يخبر عن تهافتها، منذ أن احتفت بـ«الإيمان» المجرد وأعرضت عن العمل واكتفت بـ«الشفهي» وزجرت الاختبار. يضيء الفرق بين المجرد والعياني الفرق بين المساواة الحقيقية في الخطاب العقلاني والمساواة البلاغية في خطاب الجمود. فالمساواة الأولى تقول بأفراد مستقلين يتساوون في الحقوق والواجبات، ويتساوون في اقتراحاتهم المجتمعية المختلفة بغية تطوير الحقوق والواجبات. ولهذا تحيل المساواة على السياسة، والمساواة السياسية على التقدم والمستقبل. وهو ما لا يأتلف مع تصور يمحو المشخص بالمجرد، ويرى المستقبل عودة إلى الماضي، ويستنكر السياسة في إحالاتها المختلفة.

تقول حنا أرندت: «من وجهة نظر سياسية، فإن صيرورة الحداثة هي صيرورة الديمقراطية». ينطوي القول على مقولات ثلاث تقبل بتبادلية العلاقات، فلا حداثة بلا سياسة، ولا سياسة بلا ديمقراطية، مما يؤكد الحداثة والديمقراطية علاقتين داخليتين في حقل السياسة. بيد أن تأمل المقولات يردّها إلى إنسان حر يساوي غيره، كما لو كان الإنسان الذي أصله في استقلاله أصلاً للمقولات الحداثية جميعها. ولذلك يواجه الفكر الجامد الإنسان المستقل بتهمة: البدعة، التي تتهم من يجيء بما لم يعرفه السلف بالمروق والهرطقة، فإن أمعن في «ضلاله» سقط عليه التكفير، الذي يخرجه من «الكل الديني» إلى خلاء لا اسم له، طالما أن الديني يخترق ظاهر الوجود وباطنه.

تبدو الرواية في التصوّر العقائدي، المطمئن إلى البدعة والتكفير، «فتنة» لغوية متدهورة، غريبة عن مأثور الأجداد، الذين عرفوا سير الأبطال والحكايات المقدسة.

3 - فرح أنطون: فتنة الغرب والأصل الوافد:

أصدر فرح أنطون في مدينة الاسكندرية، عام 1903، روايته الثانية «الدين والعلم

والمال»، أو «المدن الثلاث»، التي أضاف إليها المنفلوطي، في إحدى مقالاته، مدينة رابعة دعاها: «مدينة السعادة». تناول أنطون (1874-1922)، الذي أعجب به المنفلوطي، ثلاث قضايا اجتماعية - فلسفية، وزّعها على مدن ثلاث متجاورة هي: مدينة أصحاب المال، الذين يفصلون بين الإحصاء البارد ومبادئ الأخلاق، ومدينة العلماء الذين يؤمنون بالعقل وبالعدل المؤسس على أحكام عقلانية، ومدينة رجال الدين، الذين يباركون الإحصاء البارد ويتخمون الأرواح الجائعة بالوعود الكثيرة. تختلف المدن باختلاف أهلها. ينتشر الهدوء في عالم المكتبات والعقول المفكّرة، وتخيم السكينة فوق أهل التقوى والهداية، وتضرب الفوضى مدينة المال، التي يستغل فيها من يملك من لا يملك. بيد أن تجاور المدن يملي على المدينتين الهادئتين إطفاء الحريق في المدينة الثالثة، فيقول أهل العلم بتوزيع للثروة أكثر عدالة، ويشجب رجال الدين جشع الفقراء الذي لا ينتهي.

تثير رواية أنطون، التي تضع المقولات المتقاطعة في مدن منفصلة، مجموعتين من الأسئلة: تسائل الأولى منها بنية الرواية الإيديولوجية ومراجعها الفكرية، وتتوجّه الثانية إلى ما خارج النص، إن صح القول، الذي يشير إلى بلد مستعمَر، هُزم فيه العرابيون وثورتهم الوطنية، قبل عشرين عاماً تقريباً. تحتشد الرواية بقضايا تحرّرت، ظاهرياً، من المكان والزمان، واحتفظت ضمنياً بما يصرّح بهما. وإذا كان في التحرّر من المكان والزمان ما يحاور «عقلاً كونياً» لا وجود له، طامعاً بالتربية والتهذيب، ففي تضاعيف النص ما يستدعي قارئاً أوروبياً، هذّبته الثورة الفرنسية الكبرى، التي زلزلت أركان أوروبا عام 1789. كأن أنطون قد نشر في الاسكندرية نصاً تعليمياً، كان عليه أن ينشره في مرسيليا، يتعرّف عليه القارئ الفرنسي بسهولة، ولا يدرك القارئ العربي منه إلا قليل القليل. فالمدن الثلاث هي حكاية الأزمنة الأوروبية الحديثة، التي أسقطت برجوازيتها الإقطاع والكهنوت الكنسي، وأنتجت ثوراتها ما قوّض الميتافيزيقا، وما أطلق «فكراً اشتراكياً»، يساوي بين قوانين الطبيعة و«قوانين» المجتمع، وبين تقدم العلوم وانتصار العدالة.

لا يدور الحديث عن «مثقف تابع»، ولا ما هو قريب من ذلك، فقد كان أنطون مثقفاً تنويرياً نزيهاً، ولا عن الجهل والقصور المعرفي، فقد كان أنطون موسوعي الثقافة، إنما يدور حول فتنة الغرب المنتصر، الذي يَعِد من يحاكيه بالانتصار، ومتاهة الفكر الرَغَبي، الذي ينشر أفكار روسو في أقاليم تكتسحها الأمية. فقد كان «المثقف الموسوعي»، الذي أُعجب بابن رشد وساجل الإمام محمد عبده، مبهوراً بالثقافة

الأوروبية بعامة والفرنسية منها بخاصة، بقدر ما كان وطنياً يؤمن بقوة الأفكار وبوحدة الحضارة الإنسانية. ساقه الانبهار الثقافي إلى قراءة ماركس ونيتشه وروسو وداروين وغيرهم، ودفعه هاجسه الوطني إلى الحلم بثورة تعيد إنتاج الثورة الفرنسية، وتنشر مبادئ «حقوق الإنسان» التي تتذكر، غالباً، من ظفروا بحقوقهم وتُعرض عمن لا حقوق لهم على الإطلاق.

استقدم أنطون أفكار الثورة الفرنسية واستقدم معها الكتابة الروائية، التي هذّبت «الأمم الراقية» أصول كتابتها. و«المدن الثلاث»، كما يصرّح صاحبها، رواية على سبيل التساهل، تدعو إلى التهذيب في وجهيه: تعرّف بمبادئ التنوير وأفكار المتنورين، وتجلو معنى الرواية وأصول الكتابة الروائية. أملى هذان العنصران التربويان على الكاتب صيغة تربوية، تضع القارئ العربي أمام زمن اجتماعي آخر، وتضع الكتابة أمام لون أدبي لا دراية لها به. وبسبب ذلك، قدم الكاتب روايته بالكلمات التالية: «خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات المتقطعة والفصول المتفرقة إلى أسلوب الرواية لأنه أجمع وأوعى. فضلاً عن كونه أشد تأثيراً وأحسن مُوقعاً.. وهذا الكتاب، ..، معروف من عنوانه. وقد أسميناه هنا: (رواية) على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفي اجتماعي في علائق المال والدين والعلم وهو ما يسمونه في أوروبا «بالمسألة الاجتماعية» وهي عندهم بالمنزلة الأولى من الأهمية لأن مدنيّتهم متوقفة عليها». يعطي الكاتب قوله واضحاً: الرواية مقالة أو جملة مقالات وُضِعت في شكل كتابي يجعلها «أشد تأثيراً وأحسن وقعاً»، كي تذيع أفكاراً عظيمة الشأن تأسست عليها المدنية الأوروبية. تفصح جملة «رواية على سبيل التساهل» عن بعدها التربوي مرتين: مرة أولى في الرواية - الذريعة، التي تزود القارئ بالأفكار المفيدة والتسلية الراقية، ومرة ثانية في «الرواية المتساهلة»، التي تعلّم القارئ مبادئ الكتابة الروائية وترغّبه بها.

انشدّ أنطون إلى الأفكار وتبسيط الأفكار، وإلى كتابة الرواية و«شرح» أصول كتابتها. فالرواية، كما رأى، «علمٌ»، يحقق غايته إن وعى الكاتب أصوله، فإن جهل بها، أخطأ المراد، وأسهم في «انحطاط النفوس بدل رفعها». والأصول التي يحتاجها الروائي ستة، هي بلغة أنطوان: قوة الاختراع، والمراد بها مخيلة الكاتب، قوة الحركة، التي تشد القارئ وتطرد السأم. وحدة وتنوع الموضوع، والمقصود تعاقب الأحداث بلا اضطراب ومماطلة، قوة البسيكولوجيا والسيولوجيا، التي تصل الرواية بألوان العلوم المختلفة، دراسة الفن الروائي دراسة معمقة، عاطفة الجمال وتحتوي جمال السكب

والموضوع. لا ينسى أنطون، في مقالته «إنشاء الروايات العربية»، دور «النَقَدة» المهرة، الذين يحسنون تقييم الأعمال الروائية، كأن يكتب: «وقد كنا نقرأ نقد سارسي في الطان بلذة كبرى. فلما توفي أصبحنا نقرأ نقد المسيو إميل فاكه في جريدة الديبا وهو من رجال الأكاديمي وأشهر النقدة الفرنسويين اليوم. على أن كتب النقد الروائي كثيرة في اللغة الفرنسوية لمن يطلبها. وهي أهم وأصح من الكتب غير الفرنسوية لأن الفرنسويين ما زالوا متفردين في هذا الفن في أوروبا كلها..». يبدو أن انجذاب أنطون إلى الفرنسويين، منعه عن الانفتاح الموضوعي على «نَقَدة» غير فرنسويين وعلى روايات أوروبية أخرى!!

«كنا نقرأ.. وأصبحنا نقرأ..» إذا تركنا ضمير المتكلم الغريب معلّقاً في فضاء المجهول، يلاحظ قارئ المقال المشغول بـ«إنشاء الروايات العربية»، أن كاتبه انشغل بأصول الكتابة، وأغفل خارجها، الموزّع على الاستعمار والانحطاط، الذي ندد به المويلحي وهجاه حافظ إبراهيم بغضب كبير ويحزن أكبر. لهذا، ينثر أنطون في مقالته أسماء «تولستوي وهيغو وديماس وباستور وموليير وميلتن..» وأسماء أخرى، دون أن يرى إلى العلاقة (الممكنة) بين الثقافة العربية والجنس الأدبي الوافد، ولا إلى الفرق بين الزمن التاريخي الذي أنتج الرواية و«نَقَدتها» الفرنسويين والزمن التاريخي الآخر، الذي «يستقبل» الرواية ونقداً روائياً لم يألفه وما تعوّد عليه. وواقع الأمر أن ما كتبه صاحب مجلة «الجامعة» يثير ثلاث ملاحظات أساسية: فقد وَضَع الكتابة في تصور تقني واعتبر تقنية الكتابة ظاهرة كونية لا تحتاج إلى تفريق وتمييز، وألغى السيطرة الاستعمارية وألغى معها علاقات السيطرة والمقاومة داخل النص وخارجه، في زمن كان فيه القهر الأوروبي للعالم العربي قاعدة وقانوناً. غير أن أنطون لم يصل إلى ما وصل إليه إلا بعد أن استقر في وعيه، وهنا الملاحظة الثالثة، أن الحضارة الأوروبية حقيقة كونية، وأن على الشعوب أن تذهب إليها وأن تقبل بها كما هي، لأنها حضارة حقيقية وحقيقة حضارية معاً.

يقصّر أنطون، وهو يضطرب بين زمنين تاريخيين مختلفين، عن وعي «المسألة الاجتماعية» في الزمنين معاً، مطمئناً إلى وعي مجرد يوزّع «الحقيقة الحضارية» على البشر جميعاً. وقد تتستّر ثقافته الواسعة على خلله الفكري في مقالته المباشرة، دون أن تفلح روايته في حجب الخلل القائم في منظورها وبنائها. ينكشف الخلل، على مستوى المنظور، في تفسير تمرد المضطّهدين، الذي يصدر عن الشر الإنساني الأصيل حيناً، وعن رذائل الملكية الخاصة حيناً آخر. وبسبب ذلك، فإن المنظور

المتناقض، وهو أخلاقي في الحالين، يقترح الحل ونقيضه في آن، أي أنه لا يقدم حلاً على الإطلاق. فإذا كانت الملكية الخاصة تتويجاً ملموساً للشر الأصلي، فإن في إصلاح النفوس ما يمحق الشر وما يستولد ملكية خاصة خيّرة. وإن كانت الملكية الخاصة مصدر الشر وموئله، ففي إزالتها ما يهزم الشر ويضمن إصلاح النفوس. تتلامح، في الحالة الأولى، فلسفة دينية تؤمن بالمحبة والموادعة، وتتلامح، في الحالة الثانية، شذرات ماركسية مطعّمة بخواطر مسيحية. يقف أنطون بين الحلين، منذ أن عطف نيتشه على ماركس، وعطف الاثنين على أرنست رينان وعلى «الاشتراكية الإنجيلية».

يظهر خلل البنية الروائية، وهو أثر لخلل المنظور ونتيجة له، في نمذجة سكونية، تضع مقولات العلم والدين والمال في مدن ثلاث منفصلة، وتنتهي إلى مدن – جواهر، إذ مدينة المال تعبر عن جوهر المال المكتفي بذاته، ومدينة العلم صورة عن العلم الصافي الذي لا يشوبه غيره، ومدينة الدين حيّز مغلق تفتحه الضرورة الخارجية: «كانت قاعة أهل المال عبارة عن بورصة صغيرة، وقاعة أهل العلم عبارة عن مكتبة كبيرة، وقاعة أهل الدين نصفها مكتبة ونصفها مجتمع للحديث». تتجاور المدن ولا تنفتح على بعضها، فوجودها منفصلة شرط تفسيرها، وتفسيرها منفصلة شرط وجودها مجردة. يمنع التجريد أنطون عن أن يرى في كل مدينة علاقة في مدينة أخرى، وان يرى المدن الثلاث مدينة واحدة. فالمدينة – الجوهر لا وجود لها، والمدن الثلاث علاقات اجتماعية، تخطئها «رواية الأفكار»، حتى لو كانت «رواية على سبيل التساهل».

آمن أنطون، المنقسم بين مجتمع مهزوم وثقافة أوروبية منتصرة، بقوة الأفكار، وتوسّل المقالة والرواية والمجلة (الجامعة)، ووحّد الألوان الفكرية في رواية – ذريعة تعطي «المسألة الاجتماعية» حلولها الصائبة: «أهم أنواع الروايات ثلاث الأول الروايات الاجتماعية والأخلاقية وهي أفضلها لأنها تبحث في إصلاح أخلاق الأمة وتنبيه نفسها إلى ما فيه منفعتها..». بيد أن رواية المثقف، الباحث عن تنبيه الأمة، تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الحلول: إن كانت الرواية وعياً حاداً بالزمن، فكيف يستطيع وعي، لا يرى الفروق بين أزمنة اجتماعية مختلفة، أن يكتب رواية مستنيرة؟ أو: كيف يمكن كتابة رواية عربية بتصور للعالم مستعار من زمن تاريخي مختلف، تجاوز الزمن العربي وقيّد حركته في آن؟ أو: كيف يمكن تطبيق تقنية الرواية الفرنسية على رواية عربية وليدة مختلفة القضايا والأسئلة والتصور؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية، وهو قوام الرواية التربوية المفترضة، هو التالي: كيف يستطيع النص الأدبي الوافد أن يحقق وظيفته

«الاجتماعية - الأخلاقية»، إن كان الأديب لا يلتفت إلى ثقافة القارئ وقضاياه، أو إن كان الأديب والقارئ ينتميان إلى حقلين ثقافيين مختلفين، يحتفي أحدهما بـ«بديع الزمان الهمذاني» والآخر بـ«المسيو سارسي»؟

تتحدد الأسئلة وتظل مقاصد أنطون النبيلة في مكان وثقافته في مكان آخر، دون أن يقنع الاسكندرية بقراءة رواية متفرنسة، ولا أن ينجح في تحويل الرؤية الفرنسية إلى رواية مصرية. إنه الوعي المنقسم، الذي يودّ إصلاح مجتمع بثقافة مجتمع مغاير، بل أنه الوعي المغترب، الذي فتنته الثقافة، وآمن بفضائلها الكونية، فعزلها عن الزمان والمكان، واعتقد بقدرتها على إبداع علاقات اجتماعية بلا موروث ولا أصول. مفارقة مؤسية تحوّط المريد والمراد، منذ أن اعتنق المريد ثقافة فتحت له أبواباً غريبة، ونَهَتْه عن فتح الباب المراد إصلاحه.

يتطاير جهد أنطون الروائي خفيفاً، ويتبقّى منه أسلوب كتابي نضر اللغة، جاء، ربما، من انفتاح الكاتب على أكثر من ثقافة، وعن سعيه إلى ترجمة ما قرأ، بشكل مباشر أو غير مباشر، مبيّناً أن فكراً تصوغه أكثر من ثقافة ينزاح، لزوماً، إلى لغة مغايرة، تترجم آثار الثقافات المتجاورة أو المتحاورة.

4 - «ليالي سطيح» : فتنة الماضي وسطوة الأصول :

في الوقت الذي كان فيه «مسيو سارسي» يعلّم فرح أنطون أصول النقد والرواية، كان حافظ إبراهيم يستظهر لغة «سطيح» القديمة. هجرتان في الزمن غريبتان، قرّرهما واقع مأزوم، أرسل بأحد الرجلين إلى حضارة أوروبية منتصرة، وبعث بالآخر إلى ماضٍ عربي عرف الانتصار ذات مرة.

أصدر شاعر النيل حافظ إبراهيم عام 1906 عمله «ليالي سطيح»، بعد ستة أعوام من ظهور «حديث عيسى بن هشام». تقاسم العملان مراجع تراثية متقاربة، بعث أحدهما مقامة بديع الزمان الهمذاني، وايقظ الثاني «سطيح» الكاهن مسجوع اللغة الذي عاش قبل الإسلام، وحدت بينهما رغبة بنقد الحاضر ودعوة إلى إصلاحه. ولعل ما قارب بين العملين هو ما جعل إبراهيم يضمّن عمله سطوراً من كتاب المويلحي (قصر الجيزة)، موجهاً تحية معلنة إلى الزميل الذي قصّر عن محاكاته، وشاطره دعوة صريحة إلى الحداثة الاجتماعية.

تظهر الحداثة الفكرية في «ليالي سطيح» في الخطاب النقدي الذي يطالب بواقع بديل، وفي الكتابة الواضحة التي تؤيد موقفاً وتتهم آخر. أعرب صاحب الكتاب عن

إعجابه بشخصيات تنويرية معروفة: جمال الدين الأفغاني «صاحب الأثر في النفوس العالية»، عبد الرحمن الكواكبي «البلبل الذي أفلت من يد الصياد»، قاسم أمين «صاحب مذهب جديد ورأي سديد»، والشيخ محمد عبده، الذي حفظ آثار الأفغاني مثلما حفظ أفلاطون آثار سقراط. تزيد مواضيع الكتاب غاياته وضوحاً: الحرية، الحجاب وتحرر المرأة، تهافت الصحافة وابتذال اللغة، العنف الاستعماري الإنجليزي والهوان المصري، ورسالة الأدب: ودور اللغة العربية في بعث النفوس..

يقوم الكتاب على لقاء متخيل بين الراوي وكاهن قديم، وعلى قصص متوالية تساوي الحوار المتقطع بين «ابن النيل» و«سطيح». غير أن إبراهيم يحوّل القصة إلى مقالة وتعاقب القصص إلى تعاقب المقالات، التي تستدعي القصص وتصرفها في آن: كأن يكون التجوال على ضفاف النيل، في القصة الأولى، كشفاً عن كسل الأمة وخمولها، وأن يكون موضوع اللقاء بين الراوي والكاهن، في القصة الثانية، بياناً عن حال المرأة، وأن يكون موضوع اللقاء اللاحق عن مصر وسورية.. ولهذا يكتفي إبراهيم بعنوانين قصصين: «ضيق وشكوى»، «لقاء سطيح»، قبل أن تشدّه المقالة إلى عناوينها المباشرة، مثل: الامتيازات الأجنبية، الإنجليز، الصحافي، الحرية، الإنجليز والجيش المصري.. بل آن بعض المقالات كتلك التي عنوانها «اللغة العربية» مستقلة بذاتها تماماً، تشيد باللغة وبدورها الحاسم في النهوض الوطني. وواقع الأمر أن الغيرة الوطنية المتدفقة أنست شاعر النيل «المتخيّل» الذي بدا به، وأطلقت قوله صريحاً متخففاً من الأقنعة. فقد بدأ الراوي بعنصرين فنيين صرفتهما المقالة، هما: «أحد أبناء النيل» الذي ضاق بفساد الزمن وخرج يفرّج عن نفسه على ضفاف النيل- والكاهن القديم، الذي حمل بصيرته وارتحل من زمن إلا آخر. ينطوي العنصران، نظرياً، على شخصية تطوّرها أزمتها، وعلى «كاهن» تدهشه غرائب الزمن الغريب الذي وصل إليه. بيد أن المقالة الفكرية، التي تزهد بالتفاصيل اليومية، تلزم العنصرين بالصمت والتلاشي. يتوارى «ابن النيل» الذي «دهمته الكوارث ودهته الحوادث»، ويتلاشى «الكاهن»، الذي بُعث من قبره ليشهد على حصافة الشيخ محمد عبده و«أمارة» أحمد شوقي المصنوعة من الموهبة والمبالغة والأهواء. ويتبقى في النهاية خطاب وطني تتوّجه خاتمة منتظرة عنوانها: «سبيل الإصلاح».

لمس حافظ قضايا مصرية مشخصة، عالجها المويلحي بكفاءة أكبر، ووصف الإدارة الإنجليزية في السودان وصفاً لا تعوزه الدقة، حيث قضى خدمته العسكرية وعايش ثورة الجيش السوداني على الظلم الإنجليزي عام 1901، التي كادت أن توصل

عنقه إلى المشنقة.. لكن في أسلوب الشاعر، الذي لم يطاول أحمد شوقي شهرة وموهبة ونعومة عيش، ما يطرح سؤالاً أساسياً: لماذا وضع حافظ إبراهيم مقالاته، التي تصف قضايا يومية معيشة، في لغة قديمة لا تنقصها الوعورة ومهجور الكلام؟ تصدر الإجابة عن محاكاة إبراهيم لعمل المويلحي، ولا تكون مقنعة، لأن الثاني أنجز عملاً أدبياً مركباً، احتفى بالمقامة وأعلن موتها، مؤكداً الزخرف اللغوي علاقة داخلية في عمله الأدبي. أما إبراهيم فقد اطمأن إلى شكل كتابي يلبي انبهاره باللغة العربية، واطمأن أكثر إلى لغة عربية تتدفق «مباركة» منذ زمن سطيح إلى زمن اللورد كرومر. عثر الاطمئنان المزدوج على ما يرضيه في موروث لغوي يتضمن الشعر الجاهلي ولزوميات المعرّي وأشعار المتنبي وآراء الجرجاني ويستأنس بلغة القرآن الكريم، كأن يكتب في مقالة عنونها: «خديعة السردار»: «فإذا أيام النعيم ولت، وإذا أيام البؤس حلت، وإذا الموائد رفعت، وإذا العهود نكثت، وإذا الصدور نفثت..» يتعرّف كتاب «ليالي سطيح» في إحالاته التراثية المختلفة، شهادة على ثراء اللغة العربية وعلى افتتان الشاعر بلغته وتعظيمه لها. وهو ما عبّر عنه الكاتب في مقالته «اللغة العربية» التي تقول أفكار ثلاث: ديمومة اللغة العربية وتجدّدها المتأبد، وحدة النهوض القومي والنهوض اللغوي، المرجعية اللغوية التي تحكم نظر الإنسان وعمله. تؤلف العناصر الثلاثة تصوراً لغوياً للعالم. ينصّب اللغة نظرية في المعرفة وإيديولوجيا نظرية وعملية، تستولد المواضيع وتحوّلها، وتستنهض الأمم وتنصرها: «واعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عز اللغات وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره وعلامته على استعداده فهو الذي يهيئه لقبول أسباب الرقي والعمران..». تخلق اللغة الإنسان حين توقظ وجدانه، وترتقي به حين تهزّ شعوره، وتجوّده حين تحضه على «البحث واكتشاف أسرار الكون.. واستنباط الوسائل والاستعانة بالعلوم والفنون..». بل أن انتصار الإسلام لم يكن ممكناً إلا بفضل «نفوس غذّتها اللغة» واكبت «ربيعاً لغوياً»، استقدم الإسلام واحتفل به. ومع أن في مساواة اللغة بـ«العقل» ما يشفّ عن نظر لمّاح، فإن في عزل اللغة عن التاريخ ما يجهد النظر ويقلقه، لأن إبراهيم يرى اللغة التي تسمّي الأشياء، ولا يرى الأشياء التي تنقد اللغة وتجدّدها.

اتكاء على تصور تغمره اللغة قام حافظ بأمرين: أنجز استظهاراً لغوياً مجتهداً وهو يحاول استظهاراً فكرياً مجزوء القيمة ومتناثر الأجزاء، وقام بتأكيد اللغة موروثاً عظيماً يقاسم المطلق بعض صفاته. فاللغة تفعل في الزمن ولا يفعل الزمن بها، تصوغ العقول ولا تصوغها العقول، مستوى سرمدي هي، ينطق بها الإنسان وتصدر عن غيره. غير أن للإنجاز المزدوج المثقل باليقين وجهاً آخر يعارضه يُدعى: الفراغ. فأمام

استعمار انجليزي مسيطر ومجتمع مصري تتوازعه الأمراض وسلطة محلية واهنة، تحصن حافظ إبراهيم بلغة الماضي، محرراً اللغة من ثقل الأزمنة والأزمنة اللغوية من ثقل الفروق، منتهياً إلى «مخزن لغوي» شاسع لا زمن له. وهذا المخزن اللغوي، الذي يوهم التلميذ بالنجابة ويروّضه على استظهار ممتثل، دفع حافظ إلى الكتابة عن ثورة أحمد عرابي بلغة من زمن «سطيح»: «إني لا أرى رأيك في عقاب هؤلاء الثمانين وما جرّت الثورة العرابية إلى ما يقارب ذلك العدد، ولكن نضرب عليهم بالقداح، فمن صادف النحس سهمه حق عليه العقاب، ولا تجاوز تلك القداح أنامل الكفين عداً..». ينسب الراوي الكلام إلى سطيح ويضع ما يماثله على لسان صاحبه الذي عايش الثورة العرابية: «وما عسى أن يكون ذلك الذيل؟ قال البائس: مخزية أتى بها مصري، وماذا أقول فيه والزمان أكثر وفاء بالعهود؟ خرج من الثورة خروج القدح المنيح فكبر عليه الأمر وقد كان ليث كتينة الجواسيس». يتوازع الراوي وصاحبه والكاهن الجاهلي لغة واحدة، وينتمون إلى زمن لغوي قديم، يَفْضُل حاضراً فاته «ربيعه» اللغوي وسقط في الرماد .

تأخذ اللغة في «ليالي سطيح» وظيفة ثلاثية الأبعاد: فهي هوية وطنية – ثقافية تواجه غازياً أجنبياً مختلف اللغة والثقافة، والمرجع الوطني المقدس الذي ينوب عن سلطة وطنية مؤجلة، وهي شرط لازم لا وجود للسلطة الوطنية من دونه ولا ماهية لها إن لم تحافظ عليه وتتمسك به. تحيل اللغة، في أبعادها الثلاثة، على مؤسسة التراث، التي تحتقب معطى لغوياً متعدد الطبقات لا زمن له، وعلى الدولة الوطنية القادمة، التي تنتج لغة مؤسساتية، تلبي حاجات «الدولة – القومية» وأغراض الإبداع في وجوهه المختلفة. والسؤال هو: كيف تتكئ دولة وطنية حديثة مفتوحة على المستقبل على مخزون لغوي انغلق على الماضي؟

ينتهي حافظ إبراهيم إلى وطن ملتبس، يقوم في زمن لغوي قديم وفي حاضر قيّدته أمية طاغية. ويستمر الالتباس، بداهة، آن الاقتراب من المقامة والرواية، ذلك أن سيطرة الزمن اللغوي المتجانس تفضي إلى تزامن الأجناس الأدبية وفصم علاقتها بالتاريخ. وعندها تصبح المقامة هي الرواية في زمن «سطيح»، وتغدو الرواية هي المقامة في زمن اللورد كرومر. وهذا التصور، المقيّد إلى زمن لغوي سرمدي في تجانسه، دعا حافظ إبراهيم، الذي أعطى «بؤساء» فيكتور هوجو ترجمة متعثرة، إلى الاطمئنان إلى لغة «مقاميّة» ميتة، كأن يقول: «والمعاني كالظباء كثيرة النفار»، و«أمّا سياستهم فهي أشبه بالكهرباء، تدرك العيون فعلها ولا يدرك العقل كنهها، .. ..، تزف

إلى الناس فلا والله ما ينفذ بها ذكن، ولا يحيط بها دهاء الحول، فلولا التقى لنحلناهم علم الغيب». ومع أن في اللواذ بلغة الأجداد ما يرمّم هوية معطوبة، فإن في توصيف الاستعمار بلغة «سطيح» ما يفضح وعياً منقسماً لا شفاء له.

أملى الوعي المنقسم على حافظ إبراهيم أن يكتب المقامة وأن يمحوها في آن: كتبها وهو يتبختر بلغة زخرفية مثقلة بالسجع والطباق، ومحاها وهو يضع في اللغة المزخرفة هموماً وطنية راهنة مشخصة. يطرد الوعي السياسي الشكلانية اللغوية، ويطرد الوعي اللغوي المساءلة السياسية وينتهي إلى: الفراغ. وواقع الأمر، أن إبراهيم حاول الحداثة الأدبية في شرط غير حداثي، فحول القصة إلى مقالة، وكتب المقالة بلغة المقامة، ووضع في المقالة الهجينة نقداً اجتماعياً صريحاً مشغولاً بأسئلة راهنة. بل يمكن القول: استأنس الشاعر بأطياف حداثية، حاور معها عصره، وسجّل فوقها شذرات من سيرة ذاتية، ولم ينته إلى خطاب حداثي، بسبب مخزون لغوي «محا» موضوع الكتابة.

لا تتفق العمومية اللغوية الموروثة مع تصوّر حداثي، يقول بلغة الاختصاص التي تشتق اللغة من الأشياء والمواضيع، وبمفرد لغوي كيانه أسلوبه. وفي لغة الاختصاص ما ينزاح عن بلاغة ساكنة، وفي الأسلوب المبدع ما ينقض «سطيح» ومحاوره. وفي الحالين، معاً، ما يطرد أطياف الأموات بخبرات متجددة. تنقد الخبرة الحياتية المخزون اللغوي وتجدده، مقصية أسطورة «الألفاظ» الخالدة، وتصوراً متداعياً يفصل بين الأجناس الأدبية وأزمنتها التاريخية. وهذا الفصل بين المخزون اللغوي والتجربة الحياتية أوصل إبراهيم إلى لغة جوهرية مكتفية بذاتها، تسمي معروف الأشياء ومجهولها، وإلى إنسان عربي تَجَوْهر واعتصم بثباته، يستظهر لغة قارة تلقّنها مرة واحدة واستراح.

يطرح خطاب إبراهيم موضوع العمومية اللغوية الساكنة، ويعطف عليه، لزوماً، موضوع الدولة الوطنية المرغوبة التي يؤمّن لها «الربيع اللغوي» وسائل الانبثاق والنهوض. استنصر الإسلام «ربيعاً لغوياً» ونصره، وعلى الدولة الوطنية أن تنصر اللغة التي تمدّها بالانتصار. بيد أن حسبان إبراهيم مثقل بالشروخ، لأن على دولة الاستقلال أن تخاطب الناس بلغة حاجاتهم، وأن تواجه لغات اجتماعية متعددة، تحتقب لغة الامي والنخبوي والمتغرّب و«لغة الكهان»، التي تحتفي بالأشباح وتعرض عن الأرواح. كتب إبراهيم: «واشهد الله أنني وقفت براعتي على التوفيق بين جماعة الأدباء، لعلنا نتساند جميعاً على تأييد هذه الدولة التي لم تكد تدرج من مهدها، حتى وقف الضعف على

حافة لحدها». يعطف شاعر النيل الدولة الوليدة على لغة الإسلام ولغة «سطيح» ولغة جماعة الأدباء، دون أن يدري أنه يدعو إلى لغة قاموسية، تخاصم الدولة والوحدة الوطنية في آن. فاللغة الموحّدة، التي يكتبها ويقرؤها الجميع دون عناء ومشقة، هي التي تقيم علاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع المدني، حيث مساواة المواطنين في الحقوق والواجبات، يُعاد إنتاجها بتعليم ديمقراطي بلغة وطنية واحدة موحدة، لا تعترف بالفروق والمراتب و«الطبقات» اللغوية.

فصل إبراهيم بين اللغة والمجتمع، وأوكل أمرها إلى الأدباء، وفصل بين اللغة والتاريخ، وعهد بهاإلى القاموس الموروث. وبفضل الفصل المزدوج رأى في «سطيح» أنيساً، وفي زمنه اللغوي مرجعاً هادياً. جاء على لسان «سطيح»، كما يقول الرواة، ما يلي: «عبد المسيح، على جمل مسيح إلى سطيح، وقد أوفى على الضريح، بعثك ملك بني ساسان لارتجاس الإيوان، وخمود النيران، ورؤيا الموبذان. رأى إبلاً صعاباً تقود خيلاً عراباً، قد اقتحمت في الواد، وانتشرت في البلاد ..». إن كانت اللغة المستقرة آية على وعي فقير وثقافة أكثر فقراً، فإن الفقر يغدو عادة عقلية روحية حين تكون اللغة المستقرة في ذاتها فقيرة في المرجع والموضوع والدلالة. والسؤال الأخير هو: كيف يتفق إبداع أدبي قوامه متخيل نقدي طليق مع سجع رتيب فقير يحتفل بالقيود؟ قاد الجواب الصحيح الرواية إلى إنشاء مؤسسة لغوية خاصة بها تشير، غالباً، حفيظة المؤسسة المدرسية الرسمية، التي لا تزال تنظر إلى لغة «سطيح» بانبهار غير مقتصد.

5 - دعاء الكروان : المجتمع الوطني الذي لا وجود له:

في رواية «دعاء الكروان» المنشورة عام 1934، يطرح طه حسين، إشكال الرواية في مجتمع مسته الحداثة مساً واهناً. فعلى خلاف «الرواية الأخرى»، التي تدور في مجتمع وحّدته أسباب متكاملة، يدير طه حسين حديثه الروائي في مجتمع، بصيغة الجمع، غريب عن الوحدة والتجانس، له جماعاته المتعارضة وأمكنته المتباينة وثقافاته المتغايرة، التي تضع الإبل إلى جانب القاطرة البخارية، والبدوي الجهول قرب مهندس، يعيش على الطريقة الإنجليزية.

تسرد رواية طه حسين حكاية الانتقال: انتقال اجتماعي - مكاني، من مركز البداوة إلى مركز الحضارة، وآخر معنوي - قيمي، من عالم الكراهية والانتقام إلى عالم الحب والتسامح. كأن البداوة ضغينة خالصة والحضارة ودّ ووداعة ومودّة. يتداخل الانتقالان، يضيء بعضهما بعضاً، إذ في مكان ما يمكّن الكره ويغذّيه، وإذ في آخر ما يمحو الحقد ويمنعه، وصولاً إلى لحظة أثيرية تتعانق فيها الأرواح الصافية. تعطي

العلاقات المتداخلة بين الأمكنة والطبائع المكان بعداً مزدوجاً: فهو حيّز اجتماعي-ثقافي، وهو مرآة للشخصيات المتنوعة. وما الانتقال من البادية إلى الريف المتبدّي، ومن الأخير إلى قرى الفلاحين، وصولاً إلى المدينة و«مصر» إلا صور أخرى لطبقات الروح، التي يحجب ترابها حديدها الصدئ، ويخفي حديدها ذهباً، ينادي من يعالجه.

يتعيّن المكان الأول بالبادية، أو بالريف المتبدّي كما يقول المؤلف، الذي يحتضن الصحراء ويقف على تخوم الريف، فلا هو بالريف ولا هو بالبادية الخالصة. وللمكان المتبدّي ما يميّزه من غيره لغةً وأعرافَ وطبائعَ؛ فاللغة «فجة غليظة خشنة»، والطبع جاف يرد على دعابة أهل الريف بالتحفظ والحفيظة، والطعام «غليظ» غلظة الأرض التي يُطهى فوقها، والعمل كسول مثقل بالخمول والبلادة. وفي هذا الطبع الغليظ الفقير الجافي، تكون المدينة وباء والضحك فجوراً، والمرأة عورة قتلها فعل هيّن لا عقاب عليه.. والبدوي في هذا كله مكتفٍ ببادية، تفصله عن أسباب الحضارة، وتمنع عنه القانون والنظام والعقاب القانوني.. لهذا تعطف الرواية صفة الشيطان، بتواتر لا نقص فيه، على البدوي القاتل، الذي يقتل كما يصرّف شؤونه اليومية.

يتلو الريف المتبدّي الريف، الذي استقر فيه فلاحون مزارعون، لهم لغة أقل خشونة وطبع أقل غلظة، غير أن نصيبهم اليسير من الحضارة يمنع عنهم النظام والترتيب والتنسيق، ولا يحبّب إليهم «الدقة والرقة والذوق الرهيف»، كما لو كان كمّهم لا يستحيل كيفاً، أو كان إهمالهم إتلافاً للكم وللكيف في آن. والكتب التي يقتنونها على صورة حضارتهم، أخلاط من كتب الأدعية والصلوات والسحر والأغاني الدينية، تثبّتهم في زمن متوارث لا يهجسون بمغادرته ولا يتطلعون إلى بديل عنه. وتكتمل الصورة برواج العرّافين، الذين يقصدهم أصحاب الحاجات، ويقصدون بدورهم منازل «الجن والشياطين والعفاريت»، توسلاً للطلّسمات والمفاتيح المباركة.

تتعيّن البادية فراغاً متجانساً، ويتكشف الريف فراغاً مبتور التجانس، يخترقه القطار، ويؤمّه بشر يجسّرون المسافة بين فراغ الصحراء وأنوار الحضارة. يستبين التجانس المجزوء في العائلة التي ترسل أبناءها إلى المدرسة، والمهندس الحكومي الذي يعيش «على طريقة الإنجليز»، فله «بستاني» يعنى بحديقته وخادم يقوم على شؤونه، وله النادي والسهرة اليومية واللباس المنظّم الأنيق. وهناك السيد «مأمور المركز» بلغته الحلوة وبيته المرتب المنظم وطبعه اللين الرحيم، وبابنته التي تتعلم اللغة الفرنسية، كما لو كان ممثل «مصر» في «المدينة»، أو ممثل الحضارة في الموقعين. تأتي «القاهرة»، في الصفحات الأخيرة، نقيضاً للبادية التي جاءت في السطور الأولى.

فالقاهرة خاتمة مضيئة، بقدر ما أن الصحراء استهلال غاشم طارد للرحمة والنور. تتلاشى الواحات والترجيع الغليظ. وتحضر القراءة والأندية و«ملاعب التمثيل ومجالس الموسيقى». يضع الكاتب بين الخاتمة والاستهلال جملة من الجماعات والثقافات والأمكنة، تتضمن الجهل والقتل والثقافة البائسة والتعلم المحدود والثقافة الراقية، موازية البادية والريف المتبدي والقرية والمدينة وعاصمة الإقليم والقاهرة. بل أنه يحرص على تبيان هذه الفروق في سلسلة من التعارضات: كأن يواجه أرض الصحراء المجدبة بأرض الريف المخصبة، وحياة الجهل والأمية بحياة العقل والقراءة، والوطاء الخشن بالفراش الوثير الموّطأ، والأيدي الخشنة بالأيدي الناعمة، واللغة الحلوة باللغة الغليظة، والقطار بدواب أهل البادية والريف..

ينطوي الانتقال من البداوة إلى الحضارة على انتقال أخلاقي - قيمي، وسيلته الحب، يحرر الإنسان من عواطف وعادات سالبة، ويعلّمه أخرى مهذبة راقية ممتازة. كأن الحب رحلة تجرد الروح من شوائبها وتطلقها خفيفة نقيّة: تنتقل الفتاة البدوية من الكره والحقد وشهوة الانتقام والألاعيب الماكرة إلى الارتباك والتأمل والتعلق والغفران والمكاشفة، وينتقل المهندس الآثم من أقاليم العبث والمجون واللامبالاة إلى أقاليم الهدوء والوداعة والحب والرضا المستكين. يسير الطرفان من عالم الظلمة إلى مهاد الضوء، إشارة، ربما، إلى زمن قادم تهذب فيه اللغة الراقية الحلوة اللغة الريفية الغليظة، دون إكراه.

تتضمن رواية طه حسين ثلاثة نصوص متآلفة متنافرة: نص اجتماعي يصف أحوال ريف مصري، عرفه المؤلف وأحسن معرفته، وحدّث عنه بلغة فاتنة في كتابه «الأيام»، الذي احتوى سيرة ذاتية صريحة وملامح روائية، ونشر في مجلة الهلال في عام 1926-1927. ونص لغوي مهيب، يعالن ببلاغة طه حسين المتفردة، التي تحتقب موروثاً لغوياً أثيلاً وتربية أزهرية، تحتفي بالإيقاع والمترادفات وبكلمات مهجورة. ونص ثالث استورده الكاتب من «الميلودراما الفرنسية»، ورمى به في ثنايا ريف مأخوذ بثقافة الأدعية وشيوخ الطريق. وإذا كان في النصين الأوليّن ما يوحدهما ويجانس بينهما، ولو بقدر، فإن في النص الثالث ما يخبر عن إضافة غريبة، استعارها المؤلف من قراءات فرنسية، غريبة الغربة كلها عن زوايا الأزهر وعن حكايات الريف، التي تستنجد بالطلسمات وفحيح العفاريت. ولعل إضافة النص الثالث إلى نصين لا يأتلفان معه، هي التي حملت طه حسين على اختراع وقائع وشخصيات روائية، تتحدث العربية فوق مسرح فرنسي لا جمهور له.

ساق الاختراع طه حسين إلى توليد عائلة «السيد مأمور المركز»، التي تتعلم الفرنسية وتأخذ بأخلاق السادة، الذين يلقون «خادمهم» بالخير والبر والرفق والحنان، وقاده إلى استيلاد «بدوية» تغاير غيرها من نساء الريف المتبدّي، و«مهندس» غريب تمدّه الفتاة الغريبة بولادة جديدة: «فقد رأيت منذ موقفنا ذاك في المدينة أني لست سيداً كغيري من السادة، وقد رأيت أنا منذ عرفتك أنك لست خادماً كغيرك من الخدم. ص: 214». وواقع الأمر، أن الخادم لا يختلف عن غيره من الخدم، وأن السيد لا يفضل غيره من السادة، تثبتهما في موقعيهما المختلفين فروق طبقية ساحقة، وتعيد تثبيتهما سلطة رمزية قاهرة، ذلك أن «المهندس»، كما «السيد مأمور المركز»، موظف حكومي، عناوينه الترف والأمان والهيبة السلطوية. غير أن السيد العميد، الذي ارتاح إلى الميلودراما الفرنسية، اخترع ما يجب اختراعه، كي يوائم بين برجوازية مصرية مفترضة ولون أدبي، يساوي بين الناس في الروايات ولا يساوي بينهم خارجها. فالميلودراما فن برجوازي يستنهض أخلاقاً مجردة، تكفرّ فيه الدموع المتوهّمة عن جرائم حقيقية. شيء قريب من الأدعية التقية، التي تحرص على مس القلوب وتحاذر من مس الجيوب. ولهذا كان على طه حسين أن يطرق أبواب الفضيلة، باحثاً عن الغفران والتسامح والحب والموادعة، معرضاً عن مقولات الفقر والاضطهاد والاستغلال والسلطة الطاردة، بقدر ما كان عليه أن يخترع برجوازية مصرية متفرنسة، تحتفي بالفقراء على الورق وتنهرهم فيما تبقى من الأمكنة.

أعلن طه حسين عن حداثته، في كتاب «الأيام»، مرتكناً إلى فكرة الفردية الطليقة المتمايزة من مجموع راكد متجانس الوجوه، وإلى تقنية السيرة الذاتية المختلفة عن نص موروث لا مؤلف له. حاول في «دعاء الكروان» ما حاوله في نصه الشهير، محتفظاً بفردية مجلاها بلاغة لا تُضارع، ومترجماً حداثة أخرى أنتجت الرواية ووهماً روائياً يدعى بـ: الميلودراما. لكن السيد العميد أخطأ مرتين: مرة أولى وهو يستولد الفردية الروائية من شروط اجتماعية لا تسمح بها، فلا فردية ممكنة في أقاليم الريف والبادية، وأخطأ مرة أخرى وهو يقحم الميلودراما على ثقافة الأدعية ويشتق منها مجتمعاً مصرياً يماثل المجتمع الفرنسي، أو يحاكيه على الأقل. كأن القول بالميلودراما في مجتمع تقليدي، أدمن حكايات لا مؤلف لها، قول بمجتمع تخلّى عن حكاياته وغدا «برجوازياً».

انتهى طه حسين، وهو يخلط بين المترجم والمعيش، إلى نص روائي مفكك، يحاكي، دون أن يدري، مجتمعاً مصرياً يحتقب جماعات متباينة غير متجانسة، من بينها

نخبة ثقافية متغرّبة، لا تفرّق بين المتوهَّم والمخيَّل وتوحد، وَهْماً، بين النص الموروث والنص المترجم. في مقالة له عنوانها: «إلى الأستاذ توفيق الحكيم»، جاءت في كتاب «فصول في الأدب والنقد»، المنشور عام 1945، تحدث السيد العميد عن عناصر ثلاثة تكوّن «الروح الأدبي المصري»، أولها العنصر المصري الخالص الموروث عن المصريين القدماء، وثانيها العنصر العربي الصادر عن اللغة والدين والحضارة، والثالث هو «العنصر الأجنبي» «الذي أثّر في الحياة المصرية دائماً، والذي سيؤثر فيها دائماً، والذي لا سبيل لمصر إلى أن تخلُص منه، ولا خير لها في أن تخلص منه.. ص: 108». ومع أن ما جاء على قلم السيد العميد لا تنقصه الصحة، فقد آثر الخلط بين التفاعل والتراصف، إذ في الأول ما يأتي ويتحوّل ويبقى، وإذ ما يجيء به الثاني عارض واهن الجذور. ولأنه قلب العلاقة في الاتجاه الذي يرغب، فقد اطمأن إلى التراصف وتجاور العناصر المختلفة، وإلى حسن الجوار وآثاره الطيبة.

اشتق طه حسين، وهو يعطف الميلودراما على ثقافة الأدعية، من النخبة المصرية المتغرّبة مجتمعاً مدنياً مصرياً، عناصره عائلة متحضرة تتعلم الفرنسية ومهندس يعيش على الطريقة الإنجليزية وفتاة بدوية، هذّبتها العائلة الخيِّرة وعشقها مثقف زلّ مرة وتلقّته الفضيلة. ليس المجتمع المدني المفترض إلا رغبات نخبة مثقفة، توحّد الاجتماعي المفكك على الورق، بشكل يوطّد المفكّك ويؤكده. كأن النخبة العارفة، التي تشتط في التمرد على واقع يجهض تمردها، تعيد بناء الواقع التقليدي المعيش «ميلودرامياً»، بعد أن فاتها بناءه روائياً. أو كأن هذه النخبة، التي توغل في التمرد والتغرّب، هي الموضوع الميلودرامي بامتياز، تذرع المسرح مبشرة داعية هادية، ثم تنسحب إلى ديار النسيان، مخلّفة لغة جميلة وعبرة ملتبسة. في الصفحة الرابعة من روايته يتحدث المؤلف عن «عظة تعصم النفوس الذكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تراق؟!». تظل العظة الجليلة في مكانها، لا تعصم نفساً عن الزلل، ولا تمنع مجتمعاً عن الانهيار، ذلك أنها عظة، تطرق أبواب النفوس وتنسى أبواب الواقع.

وضع طه حسين ثقافته الفرنسية إلى جوار ثقافة الريف المتبدّي، وقرأ الفرق بينهما بمقولات أخلاقية طافحة بالصدق والمحبة والتفاؤل. وهذه القراءة، التي تفتنها العظة والعبرة، وضعت في المجتمع التقليدي مجتمعاً مدنياً متوهماً، مساوية بين أقدار المجتمعات وأقدار الأفراد، وبين مصائر الجماعات والروايات المترجمة. ومع أن المجتمع المصري أجاب عن بعض الأسئلة ولم يجب عنها في آن، فإن رواية طه حسين تطرح السؤال التالي: إن كانت الرواية والمجتمع المدني ينتميان إلى مجال تاريخي

واحد، فما هي حظوظ الكتابة الروائية في «مجتمع» لم يصبح مجتمعاً بعد، لأنه محصلة لجماعات متعارضة؟ أو: كيف يمكن للرواية أن تضع المجتمع المتفكك في بناء روائي لا تفكك فيه؟ أو: هل يستطيع الروائي أن يضع قضايا المجتمع التقليدي في بناء كتابي متحرّر من التقاليد؟ قد تكون هذه الأسئلة غير متداولة لا جدّة فيها، بعد تجريب روائي عربي عمره قرن من الزمن، دون أن تمنع عن الباحث سؤالين على الأقل: هل استطاعت الرواية اليوم، في معظم الأقطار العربية، أن تتجاوز نص طه حسين الثانوي؟ وهل استطاعت الرواية العربية المبدعة أن تظفر بجمهور قارئ يضارع جمهور ثقافة الأدعية؟

6 - سارة: الكل الذي يقمع الأجزاء:

سعى طه حسين في «دعاء الكروان» إلى توحيد مجتمع مفكك وخلّفه كما كان. وبعد أربع سنوات، حاول عباس محمود العقاد، الذي أهداه حسين روايته بمحبة ظاهرة، نصاً كتابياً مسكوناً بالمفارقة، رغب بأن يكون رواية وهو يرغب عن التصور الروائي. ارتاح العقاد، الذي ساوي بين الكاتب والروائي والراوي، إلى منظور مفرد مسيطر، يلقّن غيره معنى الحقيقة، ولا يشاركه في صياغته أحد.

كتب العقاد، في عام 1938، روايته اليتيمة «سارة» مقلّداً الحكيم وحسين والمازني، ومذيعاً سيرة ذاتية مبتورة، قوامها عشق كبير عبثت به الأيام. ومع أن للرواية مكراً رهيفاً يحجب صوت الروائي وراء أصوات أخرى، فإن العقاد، الذي مجّد الشعر واستخفّ بالرواية، أخطأ المكر الروائي أكثر من مرة، تاركاً منظوره للعالم عارياً في الهواء. أسفر المنظور العاري عن قضايا متعددة: تحتقب الرجل والمرأة الديمقراطية والاستبداد الحداثة والإتباع، ونزعة عقلانية متشدّدة، وجهها الحقيقي لا عقلانية مضمرة. كأن العقاد لم يكتب رواية صغيرة، بقدر ما سطّر نصاً يشي بـ«فلسفته». دون انحراف أو مراوغة.

تتضمن «سارة»، في صفحاتها الباردة المتباطئة، طبقات من المقولات، تفضي كل طبقة إلى غيرها، وتنتهي جميعاً إلى خالق أول، يسوس «رعيته» كما يشاء. تحكي الطبقة الأولى عن إشكال متداول، هو علاقة الرجل بالمرأة، بلغة معينة، أو علاقة الذكر بالأنثى، بلغة أخرى. وفي الإشكال الجاري ما يحيل على الحب والقران والتناسل والتكامل، وفيه ما يحتفي بالمرأة وينصّبها مستقبلاً للرجل، كما قال أراغون ذات مرة. غير أن العقاد، المأخوذ بتعاليم السيطرة والإخضاع. يمحو الإشارات المتداولة. ويستبقي «الاتهام» علاقة وحيدة. فالعقاد يدير حديثه الروائي في دوائر العشق والهوى.

متوسلاً أحكام القاضي المتحوّط، ومفردات الخيانة والاعتراف والحكم النهائي الذي لا يعوزه الدليل. ولعل اللغة القضائية الباترة، التي تستنطق الحب وتقطع لسانه، هي التي تلزم العقاد ببناء النص الروائي وهدمه، إن لم يكن يهدمه وهو ساع إلى بنائه .

ما علاقة الذكر بالأنثى إلا الاتهام الذي يصل بينهما ويقرّر انفصالهما في آن. وللاتهام المفترض قضايا تتناسل منه، حدودها الأولى الرقابة والتقصي والاستدلال، وطبيعة أنثوية طُبَعت على الغدر والخيانة، وحدودها الأخيرة فراق أخير له معنى البداهة. ولهذا يظفر الاتهام بنصف فصول الرواية الصغيرة أو يكاد، كأن نقرأ في الصفحة الأخيرة، التي استقرت في أعلاها «محتويات الكتاب» العناوين التالية: «الشكوك، علاج الشك، الرقابة، وكيف الرقابة، مضحكات الرقابة، لماذا شك فيها؟ جلاء الحقيقة..».

يَنْظُم الاتهام علاقة الذكر بالأنثى، ويَنْظُم تبيان حقيقة الذكر ما تبقى. تقترح بداية الرواية ما تنتهي به، وتذعن نهاية الرواية لبداية متجبرة لا تحتاج إليها. وقد يصل الروائي بين مقدمات الاتهام والحكم القضائي الأخير، دون أن يضيف جديداً، لأن في اتهامه حقيقة مطلقة. كأن نقرأ: «فلما ساورته شبهات الشك توالت أمامه الدلائل من فلتات اللسان وشوارد الخاطر وعلامات الزينة والحلي والملابس وما إلى ذلك من علامات هي لمن تعهدها أثبت من البراهين وأصدق من الشهود.. ص: 46»، إلى أن يقول: «علامات وقرائن لا يأخذ بها القاضي في قضائه بالإدانة ولكنها كافية للتشكيك في خلوص النية. ص: 202». ينكر القاضي – الروائي القاضي خارج الرواية، لأنه أعلى منه مرتبة، وأكثر معرفة بطبيعة الأنثى الخالدة .

تتلو طبقة الذكر – الأنثى طبقة لازمة، أكثر اتساعاً وأقدم عهداً، هي طبقة: آدم– حواء. يشتق العقاد الأنثى من طبيعة الأنثى والذكر من الطبيعة الذكورية، ويستولد الذكر والأنثى من طبائع خالدة، لا تعرف التحوّل ولا يدركها التبدّل. وبسبب الطبائع الخالدة، التي تجود بالملائكة وتسمح بالشياطين، يولد الاتهام الذكوري صادقاً وتشبُّ الأنثى في كنف الخطيئة. يستهل الكاتب فصلاً عنوانه: «لماذا هام بها؟» بالسطور التالية: «حواء أخرجت من جنة، وبناتها كل يوم يخرجن من جنات.. .. فهل المرأة ضرة الجنة تغار منها غيرة الضرائر؟ لا ندري. ولكنها هي المرأة أبداً لا تريد للرجل أن ينعم بغير نعيمها.. .. وربما أرضاها أن تكون سبب ألمه وآلمها، ولم يرضها أن تشاركه السعادة الوافية، إن كان للسعادة سبب سواها.. ص: 171». الذكر والأنثى جنسان مختلفان في طبيعتين متعارضتين، أحدهما نزّاع إلى الجنة والسعادة، وثانيهما كلف

بالألم والمنازعة وأقرب إلى الجحيم. يؤثّث الذكر اختلافه مشبعاً بنور الملائكة، وتبني الأنثى اختلافها بشظايا الأبالسة: «وهكذا يتفق أن يحاسب الرجل المرأة بميزان الملائكة، وهو لا يستبعد عنها غدر الشياطين. ص: 183». تستند الثنائية الباترة، التي تفصل بين الذكر والأنثى، إلى طبائع متنافرة خالدة، معلنة عن مواجهة مفتوحة بين الطرفين، ومعلنة أكثر عن لقاء مأساوي ثنائي الاحتمال: التعايش الشقي أو الفراق السعيد.

يبدأ العقاد، الذي هوّن من شأن الرواية وعنّفه نجيب محفوظ إلى تخوم السخرية عام 1945، بالذكر والأنثى ويردهما إلى طبيعتين مختلفتين سحيقتين، تمهيداً لعطفهما على مقولة جوهرية لا يتساهل فيها ولا يتخلّى عنها هي مقولة: العبقرية، التي إن تواضعت قليلاً غدت مقولة: الأبطال. فالعصامي الريفي، الذي علم نفسه بنفسه، يرى البشر مراتب متفارقة، يتعلم بعضها من غيره ولا يقبل بعض قليل التعلّم من أحد. لذا يتجاوز الكاتب سريعاً عمومية الذكورة والأنوثة ويصل إلى الذكر – الأصل، أو الذكر الأصلي، الذي يلتقي بالأنثى – الأصل التي تليق به، أو بالأنثى الأصلية، الجديرة ببطل لا يساويه غيره. حين يستقي بطل الرواية «همّام» مزايا «سارة»، وغالباً ما يفعل، يقع على جملة من الصفات النادرة، فإضافة إلى البضاضة والسموق، كما يقول، فهي جميلة فاتنة ماكرة سريعة البديهة لعوب حسوب، غامضة مثقفة تتحدث عن شوبنهاور، بل أنها أعجوبة في زيّ امرأة. نقرأ في الصفحة: 117»، إلى أن يقول: «حزمة من أعصاب تسمى امرأة، وهيهات أن تسمى شيئاً غير امرأة. استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة. ولعلها أنثى، لأنها أكثر من امرأة في فضائل الجنس وعيوبه.. .. ولو أنها تفرّقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة توشك أن تطغى على جميع تلك الأجسام..». غير أن المرأة التي استغرقتها الأنوثة واستغرقت في ذاتها جمعاً حميداً من النسوة، لا تلتف بشمائلها النادرة إلا لتلبي ذكراً أكثر ندرة وفرادة، مناقبه: المهابة والثقافة والعزيمة والشارب المتفرد والدقة والكرم والرفعة، فإن لم يكن ربّ ذاته وغيره كان بينه وبين «أرباب الأساطير» علائق وثيقة: «أنا الرجل الوحيد الذي يرى لك كرامة غير كرامة جسدك.. .. كان اهتمامي بك حتى بالغضب عليك يفرج شيئاً من الضيق الذي يسد عليك منافذ الأمل، لأنه يعطيك فكرة عالية في نفسك، فيعزيك ويقويك ويرفع عنك ذلك الصَغَار الذي يسمم كل شعور وينغص كل نعيم.. ص: 60 –61 ». تظفر الأنثى بالبطولة الحقيقية وهي تعاشر بطلاً، فإن غادرته هوت إلى ما كانت عليه، ولفّها صَغَار لا تفلت منه وحيدة أبداً.

لا توحّد البطولة بين ذكر وأنثى متفرّدين، بسبب طبائع قديمة وبفضل همّة عالية وضعت ذكراً فوق آخر. يأخذ الفرق، بلغة الرواية، أشكالاً عديدة: الملاك والشيطان، القاضي والمتهم، الطبيب والمريض، الكاهن والخاطئ، الأستاذ والمعلم، القائد والمقود، الأب والابن.. هوة متجددة لا تُقصّر ولا تُجسَّر وفرق فادح لا يُحوّل ولا يُبدّل، وإلا انتكس قانون الخليقة. ومن الطرافة المقذعة أن المثقف المتألّه، الذي يدير لسانه بين نيتشه وشوبنهاور وبول بورجيه، يشيِّئ، بتواتر غير منقوص، أنثاه الأعجوبة، كأن يساوي بينها وبين الحلي والهدايا النفيسة، فإن جلا الأمور وبسّطها اختزلها دفعة واحدة إلى ألوان شهية من الطعام: «أنت أكلة شهية تطيب بغير حاجة إلى السكاكين والقدور! ص: 162. وترتفع المائدة فلا يحزنه أن ترتفع بعدما استوفى صنوفها وروى أحشاءه من طعامها وشرابها وهنأ حواسه جميعاً بما استطاع أن يلتهم من دسمها وحلواها، ص: 165. وهكذا ودّع همام يومه شبعان جد الشبع.. .. ص: 166.. ولمَ لا يكون مستطاعاً أن يسلو الرجل امرأة بامرأة مثلها أو أفضل منها؟ ألا يسلو الجائع عن صفحة من الطعام بصفحة مثلها أو أشهى منها؟ ص: 207..». تتلاشى بطولة الأنثى إن هجرت الذكر، فهو خالقها الأول، يرفعها إن أطاعته وتسقط إن عصته وطالبت بالفراق.

ينتج العقاد خطابه الصغير مرتين: مرة أولى على مستوى البنية السطحية، حيث الشارب الذكوري يلتهم وجبة أنثوية وينتقل إلى أخرى أفضل منها، ومرة ثانية على مستوى البنية العميقة، حيث الذكر يتحدث عن نفسه وغيره. فلا مكان لكلام الأنثى أو الحوار معها، فإن جاء بعض الجمل كان قصيراً وشديد القصر متباعداً وشديد التباعد. لذلك تبدو الرواية «مونولوجاً» إنشائياً مغلقاً، يدلل على ذكر موهوب أحسن شؤون الإنشاء والبلاغة، ومنع الكلام عن أنثى غريبة عن البلاغة وعن غيرها من البشر. وواقع الأمر، أن في الرواية موضوعاً ينسج بنيتها السطحية قوامه: الاتهام، وأن فيها مضموناً يؤلف بنيتها العميقة قوامه: الأنا المتضخمة التي تقرّر وتصوغ وتحلّل وتولّد الأمور، تجري وتغيب داخل البطل، ولا تنفتح على الخارج إلا مكرهة، مهيئة مجالاً ملائماً للتذهن الذي يزهد بالمشخص، ويستولد الوقائع من بلاغة إنشائية مكتفية بذاتها. ولعل الرجوع إلى «محتويات الكتاب» يكشف عن داخل لا خارج له، وعن خارج سوّاه الداخل بالتراب، ذلك أن الداخل الذهني مرجع لما عداه: «أهو أنت؟ وكيف الرقابة؟ من هي؟ كيف عرفها؟ لماذا هام بها؟ لماذا شك فيها؟». تتعين الفصول الروائية أسئلة، ويتولى السائل المكتفي بذاته الإجابة عنها، وينسج السائل والمجيب خطاباً «فكرياً»، يختصر المرأة المشخصة إلى طبيعة المرأة المجردة والرجل الملموس إلى العقل

الذكوري المفكر، والحوار الحب إلى مقايسات شكلانية، أو إلى لعبة ينشر فيها «همام» ثقافته ونزعته إلى التفلسف. لذا يسبق «التحليل» الحدث، أو يأخذ التحليل موقع الحدث ويقصيه. يبدأ الراوي فصلاً عنوانه «الشكوك» بالطريقة التالية: «من النادر جداً أن يتواعد محبان على اللقاء بعد فراق طويل ثم لا يسرعان إلى موعد اللقاء بلهفة شديدة واشتياق عظيم، إن لم يكن حباً أو حنيناً أو رغبة في المتعة والسرور،...» تأتي المقدمة «المنطقية» ويتلوها حد يتحول إلى علاقة منطقية أخرى، أو ينحشر بين مقدمتين «منطقيتين». أما الفصل الذي يتلوه، وعنوانه «علاج الشك»، فيُستهل كما سابقه: «مواجهة الحقيقة من اصعب المصاعب في هذه الدنيا»، وذلك لأسباب «ثلاثة» يفصّلها الراوي في صفحة كاملة، قبل أن يستأنف أسئلته وإجاباته المتلاحقة. لن يختلف مدخل فصل «وجوه» عن غيره: «ذو الوجهين منافق، وذو الوجه الواحد ميت! يعيب الإنسان أن يصنع له نفساً غير نفسه، ووجهاً غير وجهه، وأن يبدو للناس بوجهين.. ...». ليس صعباً أن يتعرّف القارئ على «مقاطع تحليلية» عديدة تعرب عن «فلسفة» الراوي .وأن يقع على صفحات طافحة بالأسئلة «الفكرية» وإجاباتها. فالراوي أو الروائي أو الكاتب، وكلهم واحد، مشغول بتقديم تصوره لـ«العالم الكلي» لا العالم الواقعي، الذي جمع بين «همام» و«سارة» وفرّق بينهما .

في النص الروائي الذي حاوله العقاد ما ينقض التصور الروائي للعالم في أكثر من مكان: ينقضه وهو يقرر مركزاً لغوياً واحداً يحتكر الكلام، على مبعدة عن تعددية لغوية، رأى فيها ميخائيل باختين ذات مرة منطلقاً للعمل الروائي مرجعاً له. وينقضه وهو يفرض فرداً متعالياً يضع ذاته فوق غيره، وينكر ما يساوي بين البشر ويمنحهم حقوقاً متساوية، مبتعداً كما يشاء عن مقولة الإنسان، التي يستدعيها العمل الروائي ويتأسس عليها. ويستأنف النقض وهو يكتفي بتصور كلي مأخوذ بالإطلاقي والمطلقات، زاهداً بالجزئي واليومي والعارض وتفاصيل الحياة اليومية، أي بما يربط بين الروائي والدنيوي وما يقصيه عن التجريد والتعالي. ولعل التصور الأحادي والفقير في أحاديته هو الذي يجعل «المركز اللغوي الوحيد» يرى في الحب معركة وفي المرأة امتلاكاً مطلقاً، أو نفياً مطلقاً، لأنه لا يقبل بالمتعدد ولا يعترف بالحوار ولا يجيز النسبي. سؤالان أساسيان يحضران عند الانتهاء من قراءة «سارة». أولهما: إن كان التصور الإطلاقي للعالم، وهو يلغي الجزئي والنسبي والاحتمالي، تصوراً ريفياً بامتياز، فكيف يكتب مجتمع احتفظ بريفيته نصاً روائياً؟ إن كان العقاد، الذي كان حداثياً في طور من حياته وسياسياً فاعلاً في الحياة السياسية، لم يستطع أن يكتب نصاً روائياً، فكيف يكتبه من لم تمسه الحداثة ولم يقترب من شواغل الناس اليومية؟ يقول البعض: إن

انتقال العقاد من الحداثة إلى المحافظة تعبير عن أزمة فردية، وتقول روايته إن في الأزمة ما يتجاوز الأفراد كثيراً.

7 - قنديل أم هاشم : المجتمع الراكد والفردية المؤجّلة :

نشر يحيى حقي، في كانون أول من عام 1944، رواية قصيرة، أو قصة قصيرة طويلة، عنوانها: «قنديل أم هاشم»، أدرجها في مجموعة قصصية لها العنوان ذاته. انطوى العمل الصغير، وله كثافة مدهشة، على ثنائية الشرق والغرب، ومواضيع أخرى، تحتقب: العلم والإيمان، الفرد والجماعة، هشاشة الوافد وسلطة الموروث. طرحت القصة الطويلة، في ثمان وخمسين صفحة من القطع الصغير، إشكال الحداثة الاجتماعية في مجتمع تقليدي، تُعيد تقليديتُه إنتاجَه بيسر كبير، وتهزم ما ينقده بيسر أكبر.

قارب حقي، الذي عمل دبلوماسياً في طور من حياته، سلطة المجتمع الأوروبي، الذي يشدّ إليه وافداً «متخلفاً» ويلغيه. حرّر الأديب سؤاله من الأحكام الضيقة، واطمأن إلى فكرتين: وحدة العقل الإنساني، التي تساوي بين البشر بحظوظ من العقل متساوية، وكونية المعرفة، التي تجعل المعرفة صحيحة في أقطار مختلفة. وبسبب ذلك، يظفر المصري الريفي، الذي قصد أوروبا، بالمعرفة التي يريدها ويختص في «طب العيون»، ويعود إلى بلده طبيباً، بعد أن عرضت عليه جامعته الأوروبية منصباً علمياً. أنجز المصري خارج المعرفة ما أنجزه داخلها، حين حرّرته «المرأة الغربية» سريعاً، من عاداته الأصلية، كما لو كان صفحة بيضاء طيّعة، يسطّر فوقها «القطب» الأوروبي ما يشاء. حظي المصري المهاجر، بعد سبع سنوات، بولادة جديدة، هيأتها جامعة حديثة تمدّه بالمعرفة، وامرأة حديثة تلقّنه أصول الحياة.

محا الزمن الأوربي المفتوح الزمن الشرقي المغلق، وخلق «إنساناً أوروبياً» مصري الأصول. انتقل الأخير من المجرد إلى المحدّد ومن الانفعالي إلى العقلاني ومن بلاغة المستقبل إلى منطق الحاضر، وانتقل أيضاً من الخرافة وأسطورة المرأة إلى العلم والفن والمرأة المحسوسة الملموسة. لم يخرج «الشرقي» من شخصية ويدخل إلى آخرى مغايرة، بقدر ما تبرأ من ولادة أولى واعتنق ولادة جديدة. ولأنه صفحة بيضاء، أو هكذا بدا، تساقطت معتقداته وغاب جسده المترهل، واكتسحت إرادته المتداعية إرادةٌ منتصبة واثقة. تخرج من الجامعة، وقد اكتمل عقلاً ومعرفة، وحررته «المرأة الأولى»، وقد اكتمل إرادة وتوازناً، واختلف إلى نساء جُدد.

يتعيّن الغرب، وقد اختُزل إلى سيطرة رائعة، مدرسةً ثلاثية الوظائف، عناوينها الأساسية: المعرفة الكونية، الإشباع الجنسي، التمرد على الخرافة. مدرسة متعددة الوظائف، منتصرة في تعدديتها، تعيد تخليق التلميذ بلا ممانعة، وتعلّمه دون عسف أو إكراه. كأن التلميذ «مريد» والمعلم «قطب»، كما تقول الرواية. غير أن في هذا التعليم ما يثير الفضول، ذلك أن التلميذ يتحرّر من جهله وشخصيته القديمة معاً.

يتعيّن الغرب مستودعاً للمعرفة، عنوانه الجامعة، ومكاناً للإشباع الجنسي، أداته المرأة الشقراء، وفضاء ذميماً يعبث بالإيمان، بينما يتعرّف «الشرق» صفحة بيضاء، تستقبل المعرفة والهرطقة، وجسداً محروماً، تنهكه أسطورة المرأة قبل أن يمسها. تشكل ثنائية الشرق والغرب قاعدة لثنائيات لاحقة: الذكورة والأنوثة، كما أشار جورج طرابيشي، الإيمان والعلم، كما يقول الاستشراق ومن يأخذ بنصائحه، عالم الروح وعالم المادة.. بديهي، والحالة هذه، أن يكون مسجد «أم هاشم»، أو «أم هاشم» المقدسة اسماً ومكاناً وذِكراً متوارثاً، وقد عُطفت عليها صبية رمداء تنتظر الشفاء، وامرأة فقيرة تتوسل الغفران والتوبة.

تكشّف «الشرق» في صفات ثلاث متكاملة: الموروث المتأبد، الذي ورثته أجيال متلاحقة عن أجيال سبقتها تورّثه، لزوماً، إلى أجيال لا تنقطع، كما لو كان دور الأجيال المتواترة البرهنة عن استمرارية الموروث الذي تنتمي إليه. المقدس الذي لا يُساءل، بعد أن تطابقت مصداقيته مع استمراريته، وعمّ التقديس دقائقه الزمانية والمكانية. الإجماع على تقديس الموروث، وتوطيده مرجعاً متعالياً لا يماري فيه أحد. وفي هذا الإجماع الذي لا يضطرب يكمن معنى المقدّس وتتجلّى بطولته الحقيقية. يمثّل الموروث المقدّس، في هذه الحدود، مرجعاً للإيديولوجيا العملية والنظرية في آن: يؤمّن رزق الناس ويشفيهم من أمراضهم ويأخذ بأيديهم إلى الفوز والنجاح. يتنافس مرضى العيون على زيت قنديل «أم هاشم»، بحثاً عن الشفاء والبركة، فإن أخطأهم الشفاء وشى بإيمانهم الناقص. فزيت القنديل حارق كاوٍ خارج المقدس، مبارك وشافٍ داخله، مما يجعل الإنسان تابعاً للمقدس وخادماً له: «هكذا عاشت الأسرة في ركاب «الست» وفي حماها: أعياد «الست» أعيادنا، ومواسمها مواسمنا، ومؤذن المسجد ساعتنا»، «اتسع المتجرد وبورك لجدي فيه، وهذا من كرامات أم هاشم..»، «يا أم هاشم! إذا لم يقصدك المرضى والمهزومون والمحطمون، فمن غيرك يقصدون؟».

لا يقوم السؤال كما طرحه يحيى حقي، في سيدة فاضلة رفيعة الأصول تدعى «السيدة زينب»، ولا في مكان تعارف الناس على تقديسه يدعى بـ«المسجد». ذلك أن

السؤال جميعه يدور حول بعدين متضافرين، خصّ بهما التاريخ «المجتمعات الراكدة»، هما: سطوة العادة واستبداد الموروث. ولذلك يبدأ حقي «قصته الطويلة» بالسطور التالية: «كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل السيدة زينب- وغريزة التقليد تغني عن الدفع- فيهوي على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه». يتوارث الأبناء عن الأجداد عادات التقديس، وعادات تقديس الأجداد، مما يعيّن العادة في ذاتها ديناً ويوطد العادة المقدسة بداهة لا تحتاج إلى برهان. ولعل العادة المتوارثة، التي تضع مرجع الإنسان خارجه، هي التي هزمت الطبيب «الحداثي»، حين قذف بـ«زيت القنديل» بعيداً، وجرّب دواء جديداً يشفي العيون الرمداء. وما الدواء الجديد، الذي لا يأتلف مع مخزن الإيمان الشرقي، إلا صورة أخرى عن «الترام»، هذا «الوحش المفترس الذي له في كل يوم ضحية غريرة». يهزم الزيت القديم، الذي باركته عادة متأبدة، طبيباً حديثاً عاش في الغربة سبع سنوات. تصدر الهزيمة الميسورة عن هجنة الصدام ولا تجانس عنصريه، فهو لا يدور بين طبيبين متخاصمين ولا بين دوائين مختلفين، بل بين وافد خفيف العمر وموروث قديم، مؤكداً استبداد الموروث. ومع أن في الرواية ما يوحي بتصالح العلم والإيمان، بعد أن آمن الطبيب المهزوم بقدرة الزيت المبارك، ففي الرواية قول آخر يسخر من التصالح المفترض. بل أن بإمكان النقد الشكلاني، وقد ارتاح إلى ثنائية البصر والبصيرة، أن يوزّع الرمد المهلك على الطبيب ومريضته في آن، إذ الأول قوي البصر وضعيف الإيمان، بينما الثانية واهنة البصر قوية الإيمان. يتعايش الطرفان ويتكاملان ويتناسلان، يعالج الأول بصر الثاني، ويصلح الثاني روح الأول، وذلك في اتفاق يقرّر الإيمان مفتتحاً لما عداه. لذا يتزوج الطبيب من المريضة التي استعادت بصرها ويرزقان بعائلة وافرة العدد تستأنف عادات المجتمع وتعيد إنتاجها بلا انقطاع.

تقرّر العادة الموروثة علاقة الفرد بالجماعة، ذلك أن الفرد هو ما تعلمه من أجداده، وأن الأفراد هم جماع العادات التي تصوغهم. ومأساة الحداثي المتهالك أنه أراد أن يكون فرداً في جماعة مستقرة متناظرة لا أفراد فيها، منذ أن ورث «الأفراد» السمات والطباع والمعتقدات، ومنذ أن قُرّر مصير الوليد قبل وصوله. يتراءى «النزوع إلى الفردية»، نزوعاً إلى الكفر، ويتراءى احترام العادة إيماناً خالصاً. فالفرد هو الكافر والفكر الفردي كفر، والمؤمن هو من آمن بالعبادة وانقاد إلى فرائضها. يقول الراوي: «تلفّه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط. صور متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد في روحه أقل مجاوبة. لا يتطلع ولا يمل. ولا يعرف الرضا ولا

الغضب. إنه ليس منفصلاً عن الجمع حتى تتبيّنه عينه. ص: 14». لا يرضى إنسان–العادة ولا يغضب، لا يتطلّع ولا يشعر أنه بحاجة لذلك. إنه العادة المسيطرة أخذت اسماً وارتاحت في شكل رجل أو أنثى. يتساوى الناس في عجزهم وفي الملاذ الذي يقصدونه، يستوي الطبيب المتفوق والفتاة المؤمنة التي خذلها بصرها والمرأة الخاطئة التي نصرتها النيّة الصادقة. الكل «نشأ في حراسة الله ثم أم هاشم»، والكل مطمئن إلى المستقبل، وإلى «عالم مقفل، يجري على وتيرة واحدة متكررة يوماً بعد يوم». يسوّغ اللواذ بمرجع مقدس الصبر المعمّم ويسويه منهجاً كلياً يدبّر شؤون الحياة المختلفة: «فإن كان الصبر أساس مجاهدة الدنيا، فإنه أيضاً الوسيلة الوحيدة للآخرة».

يُعيد إشكال الفرد والجماعة تأويل سلطة المجتمع الأوروبي واستلاب الإنسان الشرقي. فذلك المجتمع لم يستلب أحداً، لأن مَنْ وصل إليه كان مسلوب الإرادة، قبل الوصول إليه، بعد أن وضع مرجعه خارجه واطمأن إلى عادات التلقين والاستظهار. تفسر الإرادة السلبية ولادة «الشرقي» الجديدة والسريعة في المجتمع الأوروبي وركونه إلى محاكاة صماء مطلقة، مثلما تضيء «توبته» السريعة، بعد أن تمرد على الزيت المقدس «ليلةً» وثاب إلى اليقين. وهذا ما تعلن عنه الرواية القصيرة، بحذق كبير، وهي تحدّث عن علاقة التلميذ المصري بالمرأة الإنجليزية: «أصبح لا يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب، بل جلسة الزميل إلى زميله». وواقع الأمر أن الرواية قالت شيئاً وقصدت شيئاً آخر، فمن أدمن على «قطب» قديم يرى في المعلم الجديد «قطباً» آخر، يطيعه ويمعن في الطاعة، ويحاكيه ويوغل في المحاكاة. يحتضن الشرقي عادة الخضوع، يوزعها على المقام المقدس وعلى من لا يعرفه، يدلل على إيمانه الواثق في مكان، ويعالن بنقيضه في مكان آخر: «بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير». وهو، في الحالين، بعيد عن الدين ونقيضه، وعبد للمحاكاة الثابتة، التي صيّرها الزمن المتعاقب الطويل ديناً .

تطفو على سطح القول ثنائية الشرق والغرب، أو العلم والإيمان، وتستقر فيه ثنائية المجتمع الراكد والمجتمع المتغير، أو: المجتمع المغلق والمجتمع المفتوح. ينبذ القول الأخير المعادلات الذهنية مستدعياً مقولة «الفردية»، التي تخبر عن موات المجتمع أو حياته. فلا فردية في مجتمع مأخوذ بالتماثل، ولا مجتمع في جماعة تجهل معنى الزمن. تصوغ الرواية الغياب الأول فتقول: «هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال واندست بينها، فلا تميز منها، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة أخرى»، وتترجم الغياب الثاني أيضاً: «كل نور يفيد اصطداماً بين ظلم يجثم وضوء يدافع، إلا هذا

القنديل فإنه يضيء بغير صراع! لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا ولا الليل، لا أمس ولا غد». يعيش الشرقي زمنه الشرقي ويخلع، بعد العودة، الزمن الغربي ويلتحف بزمنه القديم، بل يخلع هيئته الأوروبية العارضة ويستأنف ما كان عليه قبل الرحيل. يكتب يحيى حقي عن الشاب المصري عند الرحيل: «إنني أتخيله صاعداً سلم الباخرة شاباً عليه وقار الشيوخ، بطيء الحركة، غرير النظرة، أكرش..»، ويصفه عند الرجوع: «من هذا الشاب الأنيق السمهري القامة، المرفوع الرأس، المتألق الوجه، الذي يهبط سلم الباخرة قفزاً؟». غير أن على الشاب أن يعود «أكرش» كما كان، بعد أن ثاب إلى رشده، وانطوى في باطن العادة. فهو لا يصنع الزمن بل صنيعة زمن لا زمن فيه، يحوّل البشر إلى ذرات رمل تذروها الرياح.

تتحدث «قنديل أم هاشم» عن مجتمع يحتفي بالمطاوعة ويتطير من الاختلاف ويقطع مع العناصر المجتمعية التي تحيل عليها الرواية، فليس في حبات الرمال ما يعوض الخطاب الروائي عن مغترب فارقه اليقين، ولا عن زمن قوامه التبدّل والتغيّر والتشظي. ومع أن لدى المجتمعات ما ترد به على وعي روائي أسيان، فإن في المجتمع المغلق ما يحوّل الإبداع الأدبي إلى سؤال مأساوي. والسؤال الأساسي هو: ما الذي جعل يحيى حقي، بعد عودة إلى مصر مثقلة بالحنين (1938 – 1939) يستهل إبداعه الأدبي الجميل بمساءلة شروط الإبداع وتأمل شروط معيشة طاردة له؟

8 – «مليم الأكبر» : الأدب اللفظي وبلاغة الثبات :

في عمله الثاني والأخير «مليم الأكبر»، الذي نشر عام 1994، عالج عادل كامل، بشكل غير مسبوق، وجهاً أساسياً من وجوه الإشكال الروائي هو: اللغة. تميّزت المعالجة، وهي تصدير للرواية طويل بلغ مئة وثمان وعشرين صفحة، بالعمق والنفاذ والشجاعة، ألزمها أن تبدأ باللغة، وأن ترى معنى اللغة في موروث أدبي ما هو بالأدب، وأن تقرأ اللغة والأدب العربيين في عقلية عربية «مطبوعة» على المحاكاة والامتثال. أخذ التصدير عنواناً موحياً: «مقدمة في تأديب مليم في فنون اللغة والأدب». والتأديب نثر مشرق عابق بالسخرية والتمرد، والفنون شرح لما أنجزه الأدب الغربي واستنكره «اللغويون» العرب. وزّع عادل كامل، صديق نجيب محفوظ وشريكه في الأدب والتمرد، أفكاره على عناوين فرعية: درس في المنطق، درس في الأسلوب، درس في الأسلوب الفني، رأي في الأدب العربي، رأي في اللغة العربية، درس في الفن والأخلاق.. .. ومع أن ما جاء في التصدير لا ينجو من المبالغة والشطط والأحكام المنفعلة، تظل أسئلة عادل كامل أساسية ومشروعة وضرورية.

بدأ كامل مقدمته الطويلة بثلاث كلمات: «لهذه القصة قصة..». والقصة هي دخول الرواية «في مباراة فاروق الأول للقصة المصرية التي تنظرها لجنة الأدب بمجمع فؤاد الأول للغة العربية..»، وحجب الجائزة عنها لسببين، تشي بهما وظيفة التصدير ولغته هما: مجافاة الرواية للأسلوب التقليدي الفخيم بلغته الجزلة وكلماته الوعرة المهجورة، وتنكبّها عن دروب الإرشاد والموعظة الحسنة. تطيح الرواية بثنائية البلاغة والموعظة، وتطيح بالجائزة التي تقدمت من أجلها أيضاً. ولأن في السببين ما يصطدم بمعنى الرواية ويسخف دلالتها، نقد الروائي اللجنة إلى تخوم التسخيف وحمل، بلا هوادة، على أسسها الفكرية والثقافية. وأول الأسس ما يمس الأسلوب التقليدي وتصوراً تقليدياً، يشتق الأساليب كلها من أسلوب – أصل، أو من تصور أصلي للكتابة والأساليب. والمحذوف، في هذا التصور، هو التباين، الذي يشتمل على الأساليب والبشر، والقاعدة الصائبة القائلة بأن الأسلوب هو الرجل، وبأن التطامن أمام أسلوب – قاعدة قول برجل –قاعدة، وهو ما لا يقرّه الإنسان العاقل ولا يقبل به. يعود الأسلوب – القاعدة إلى مراجع عديدة، أبرزها الجاحظ، الذي صغّر قيمة الأفكار وأعلى من شأن الصياغة، مختزلاً الكتابة إلى فعل بلاغي شكلاني، ثري بكلماته وفقير بما تبقّى. فإذا كانت الأفكار ملقاة في عرض الطريق، كما يقول الجاحظ، وقيمتها من قيمة الصياغة اللفظية القائمة فيها، فعلى الكتابة الصائبة أن تتخيّر الألفاظ وأن تمعن في تخيّرها، وألاّ تلتفت إلى الأفكار، وشواغل الفكر المتنوعة. ينكمش الفعل الكتابي إلى فعل لفظي، يزهد بالواقع وبمصادر الأفكار، ويكتفي بمخزون لغوي، يضمن الكتابة وامتلاك الحقيقة. ينتهي الأسلوب الصامت، الذي يترادف فيه الرجال والكلمات، إلى أدب لفظي، قوامه جمل قصيرة ملائمة للسجع والقافية، مغاير للأدب الروائي، الذي يتقصى أحوال الإنسان ويصوغها بلغة حية بسيطة، غير محسوبة الطول والإيقاع.

يصدر الأدب اللفظي عن تصور لغوي للعالم، ينصّب اللغة مرجعاً لما هو خارجها، يمنع عن الأدب استقلاله الذاتي، ويصيّره مشتقاً لغوياً، أو حيّزاً موافقاً تتأمل اللغة فيه فتنتها التي لا تنتهي. والأدب، في حالة كهذه، «صناعة لغوية تثير الإعجاب»، مثقلة بالسجع والجناس والطباق، وبما يأمر به أسلوب – مثال لا يُخالف. وما النقد في الأدب العربي سوى تطبيق قواعد البلاغة المأثورة على الأثر المنقود. ويكفي الرجوع إلى كتب «البيان والتبيين» للجاحظ و«الصناعتين» لأبي هلال العسكري و«دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» للجرجاني، كي يكتشف القارئ أن موضوع النقد هو اللفظ والعبارة و«هو إن تدرّج إلى المعنى فلينقده نقداً لفظياً، فيحدثك عن صحة التشبيه وبلاغة الاستعارة. فالأديب الذي يطمح في إتقان صنعته هو عندهم: الذي يفرق بين كلام جيد

وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح.. ص: 56». لا مكـان فـي الأدب اللفظـي لأسـئلة جوهرية عن الإنسان وموقعه الضئيل على تخوم الكون، وعن حيرة الإنسان واغترابه وتوزّعه على الشك واليقين، ولا مكان لأسئلة توقظها الحياة أو الفلسفة أو تقدم العلوم والمعارف.

انتقل عادل كامل من نقد الأدب العربي إلى نقد لغته، ذلك أنها لغة زائفة الثراء وصادقة الفقر: يتكشف ثراؤها العقيم في المترادفات الغزيرة التي لا تعني شيئاً، ويظهر فقرها الصادق في خلوها «من الألفاظ المعبّرة عن الأفكار العميقة والآراء الصعبة غير المألوفة.. ص: 75». يسوق كامل حجة استعارها من الألماني هيردر، الذي درس نشأة اللغات في أواخر القرن الثامن عشر، وتوصل إلى نتيجة تقول «إن الله لا يمكن أن يكون خالق اللغات، لأن اللغات قاصرة معيبة، والله كامل منزه عن النقص». خلق الله الإنسان وخلق الإنسان اللغات في بيئات مختلفة، بعضها يتنوع وغني باللغة، وبعضها فقير في اللغة وغيرها. تعثر اللغة الفقيرة على آيتها في اللغة العربية، التي تعرب مفرداتها الغزيرة عن نقص في الخيال، ويدلل نحوها المعقد على الخمول والجمود.

فسّر كامل بؤس الأدب العربي بفقر لغته، وفسّر فقر اللغة بعقلية ضيقة، تحجب ضيقها بركام لغوي عقيم، وعيّن عقلية المترادفات عقلية بدوية، يستغرقها المحسوس المباشر، على خلاف العقلية المتمدنة، التي تتميز بالخيال الواسع والقدرة على التجريد. تساوي العقلية الضيقة مكاناً ضيقاً وزماناً يساوي مكانه،كما لو كان المكان-الزمان يسيطر على من يعيش فيه، مقصياً العقل والخيال ومكتفياً بالحواس. وآية الضيق في ألوانه المختلفة هي البادية، التي تلقن البدوي ركاماً لغوياً مثقلاً بتفاصيل المرئي والمحسوس. بيد أن المسألة، وكما يذهب عادل كامل، لا تقوم في لغة أنتجتها بيئة فقيرة منذ زمن بعيد، بل في كتّاب يقبلون اليوم باللغة كما جاء بها الزمن القديم: «لقد صنع الجاهليون لغة تناسب بيئتهم. أما الكتاب المتأخرون فقد صنعوا بيئة تناسب لغة الجاهلية. ص: 83».

دار عادل كامل حول أسئلة كثيرة، دون أن يطرح السؤال الذي يودّ أن يطرحه، المتمثل بعلاقة اللغة بالدين، أو علاقة اللغة بالنص القرآني. أشار إلى «الشيخ الوقور ومواعظه الفاتنة وإلى «الخطب المنبرية»، وحاذر من الذهاب إلى ما وراء ذلك. وما لم يقل به الروائي، الذي أكثر من الرجوع إلى سومرست موم وستيفنسون وبرناردشو وإمرسون، يمس موضوعين محددين: أولهما معنى اللغة العربية في الموروث الإسلامي،

وثانيهما معنى الإصلاح اللغوي في الوعي الموروث. إن اللغة العربية، في حدود الموضوع الأول، لغة مقدسة، قدسها القرآن الكريم، هو مجلاها وحافظها وآية على عبقريتها ودليل ديمومتها، ولأن القرآن كتاب الله فإن اللغة القرآنية لغة إلهية، قال ابن قتيبة: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتساع علمه وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب وما خص الإله بها لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من البيان واتساع المجال، ما أوتيته العرب خصّيصى من الله». اللغة العربية، وقد اختص بها الله العرب دون غيرهم، لغة أولى منزّهة عن النقص، تامة لصيقة بالملأ الأعلى، متفرّدة تنكر ما تقبل به اللغات الأخرى.

استأنف الرافعي، بعد قرون، في «تحت راية القرآن»: «المعركة بين القديم والجديد» ما قال به «ابن قتيبة»: «إن هذه العربية بنيت على اصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الأزل فلكاً دائراً للنيّرين الأرضيّين العظيمين. كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم كانت فيه قوة عجيبة من الاستهواء كأنها أخذة السحر، لا يملك معها البليغ أن يأخذ أو يدع. ص: 29». يتضمن المقدس سحراً يبطل المساءلة، وشباباً سرمدياً لا يعرف الشيخوخة.

يفضي تقديس اللغة العربية إلى تكفير من يطالب بإصلاحها، وإلى ذم من يدعو إلى تسهيل قواعدها، وإلى التشكيك بمن يتعامل معها موضوعاً مثل المواضيع الاجتماعية الأخرى. هناك أبداً مقدس لا يطاول، أبوابه النص القرآني ولغة إلهية تامة، هبة ميّز الله فيها العرب من غيرهم، وذلك في صيغة معقدة وجيعة، يحيل فيها العربي على الإسلامي والعربي الإسلامي على القرآني، والعربي الإسلامي القرآني على الملأ الأعلى. يتقدس العرب بلغتهم المقدسة، فتصبح اللغة ديناً والمخزون اللغوي مخزوناً إيمانياً والمساس باللغة مساساً بالعرب، المدافعين عن لغة الله.

حين كتب الرافعي مقالته «الجملة القرآنية»، التي استأنفت حديث الجاحظ وابن قتيبة، حيّاه الأمير شكيب أرسلان بمقالة عنوانها: «ما وراء الأكمة»، تساوي بين العزوف عن «الأسلوب الجزل» ومناوأة القرآن: «كلا يا أيها الأخ، إن هذه الفئة لا تمج الفصاحة من حيث هي، ولا تدين بالركاكة التي كان يدين بها قسوس أحمد فارس فيسخر بهم ما يسخر ولا تحارب اللغة العربية نفسها ولكنها تحارب منها القرآن.. القرآن.. إن هذه الفئة تحارب القرآن والحديث وجميع الآثار الإسلامية..». لا جَرَمَ أن الأمير أرسلان يذود، صادقاً، عن دينه، ويحامي، مؤمناً، عن مقدّساته، ويدرأ الخطر، صريحاً، عن موروثه. لكن شطط الغيرة وتزيّد المحاماة وانفلات الحمية، كل ذلك يبلغ به موقعاً

ضيقاً محوّطاً بالعسف ومسكوناً بالتعصب وموطداً بالجور والمبالغة. ذلك أن الابتعاد عن الفصاحة لا يُقرِّب من الكفر، فقد أخذ توفيق الحكيم بتعابير عامية وكتب عن الرسول العظيم، وتبسط محمد حسين هيكل باللغة في رواية «زينب» ودافع، لاحقاً، عن النبي والدعوة الإسلامية. والقول بتجاور العامية ومقت الإسلام يجعل من السواد الأعظم الناطق بالعامية كافراً، أو محبباً للكفر ومباغضاً الدين، ومن الناطقين باللغة العربية المقعّرة مؤمنين راشدين مدافعين عن الفلاح وأصول العقيدة. وواقع الأمر أن طه حسين كان مصيباً حين عرّف القرآن بأنه القرآن، فلا هو شعر ولا هو نثر، إنه القرآن الكريم لا أكثر، الذي يحاكي ذاته ويخفق من يحاكيه، لأنه لغة إلهية. بهذا تكون اللغة العربية مقدسة ومبتذلة في آن، مقدسة في «جملتها القرآنية»، ومبتذلة في أشكالها اللغوية الأخرى، التي تنوس بين لغات الاختصاص المحددة، لغة الطب مثلاً، ولغات عامية فقيرة مهلهلة، ترى إلى أجزاء المواضيع بأجزاء لغوية مشوشة. وبداهة فإن ما عاينه عادل كامل، وبكثير من الجور والشطط، هو اللغة العربية في شكلها الدنيوي، الذي يتوزّع على لغات ولهجات وعلى أميّة طاغية، تؤمن بالله ورسله وكتبه، ولا تعرف من اللغة العربية الجزلة شيئاً. والسؤال الأبسط هنا هو التالي: إن كانت «الجملة العربية» لا تنفصل عن «الجملة القرآنية»، فكيف تنتسب إلى الإسلام جماعات أميّة حاشدة لا تحسن القراءة والكتابة ولا النطق العربي السليم؟ هذا إلا إذا آمنّا بـ«إيمان الاختصاص»، وقوامه النحاة وعلماء اللغة، وبـ«الإسلام المتزندق»، الذي يضم مئات الملايين من السواد والعامة والعوام.. أو: كيف يختصر تاريخ اللغة كله إلى فترة عارضة منه هي الفترة الجاهلية؟

بعيداً عن ميتافيزيقا اللسانيات، طرح عبد الله العروي بعد خمسين عاماً، ما طرحه عادل كامل بشمولية وهدوء، في كتابه: «ثقافتنا في ضوء التاريخ». رأى الفيلسوف والمؤرخ المغربي في اللغة المكتوبة واللغة المحكية ظاهرتين اجتماعيتين مختلفتين، وأكد أن لغة المجتمع، بصيغة المفرد، لا وجود لها، لأن اللغة المجتمعية لغات، أو مستويات لغوية متفاوتة، يمكن ترتيبها من «الأقل إلى الأكثر تجريداً واستقراراً»: اللهجات وهي مستعملة في الحياة اليومية، اللسان الرسمي المكتوب الذي خضع إلى عملية «تنميط وقوعدة»، اللغات الاصطلاحية، التي يلجأ إليها أهل الاختصاصات المختلفة، وأخيراً لغة الرموز المرتبطة بالعلوم النظرية، كالرياضيات وغيرها. ومن بين هذه المستويات، يلعب الثاني منها، أي اللسان المقوّعد، بلغة العروي، دور الوساطة بين المستويات الأخرى التي عليها، وبنسب متفاوتة، أن تعود إلى المستوى الثاني وتستعين به. غير أن على المستوى الثاني أن يدفع ثمن وظيفته ركوداً وجموداً،

بسبب قواعده الثابتة، التي تتصبّه وسيطاً بين المستويات وتمنع عنه مرونتها وقدرتها على التطور في آن. وإذا كانت القواعد الثابتة في المستوى الثاني تحرّض، منطقياً، على الثبات والركود، فإن عطفها على مقدس، كما هو حال اللغة العربية، يوطد الثبات ويبارك الركود. يحضر هنا سؤال الفصاحة، الذي يعارض التحوّل ويرى في التبدل هرطقة، والذي إن تحصّن بالمقدس حول الفصاحة إلى صنعة مكتملة بذاتها، تضع نفسها فوق الصناعات الأخرى وتحكم عليها. تتحول العلاقات الاجتماعية، أو يمسّها بعض التغيّر، وتظل الفصاحة المقدسة ثابتاً لا يتغيّر ولا يقبل بمبدأ التغيّر، بسبب وحدة الفكر واللغة، التي تؤكد الثبات عنصراً محايثاً للعلاقتين. وهذا ما استنكره عادل كامل، وهو يعاين عنصراً ثابتاً في حقل اجتماعي متغيّر، ويقتفي آثار لغة لا تتطور في أدب واهن الحركة، وفي نقد أدبي قائم على الثابت والترويج لسحر الثبات.

«يقتضي حل المشكل اللغوي وجود سلطة قومية»، يقول عبد الله العروي. وما يقول به الفيلسوف يصطدم، في حال اللغة العربية، بعائقين متوالدين: أولهما مقدس لغوي يمسح التجربة التاريخية بممحاة الكمال الذي لا تاريخ له، وثانيهما سلطة قومية ضعيفة، يملي عليها ضعفها اللواذ بالمقدس والدنيوي وما بينهما، مانعاً الإصلاح اللغوي المطلوب، الذي لا ينفصل عن إصلاح بنيوي متعدد المستويات. تستدعي جملة العروي السلطة القومية المهيمنة، التي تستقي شرعية إصلاحها، لغوياً كان أم دينياً، من شرعية وجودها التاريخي، المعبّر عن إرادة مجتمعية حرة وطليقة. ليس غريباً، والحالة هذه، أن يتم ربط الإصلاح اللغوي بالثورات الاجتماعية المنتصرة، كالثورة الفرنسية والصينية وغيرهما.

ميّز عادل كامل بين «الأدب اللفظي»، الذي يعيد إنتاج لغة ثابتة، و«الأدب الحي»، الذي يكتب بلغات الحياة وهو يقرأ أسئلتها المفتوحة. لكنه نسي، وقد فتنته المراجع الأدبية الغربية، أن سؤاله الصحيح عن التجديدين اللغوي والأدبي لا يبدأ من اللغة العربية في ذاتها، ولا من بيئة جاهلية مستحدثة، لأن عليه أن يبدأ من السلطة السياسية، التي تنتج «الأدب اللفظي» ويعيد إنتاجها «الأدب اللفظي» في آن.

9 - ملاحظة مجزوءة:

تقترح دراسة ميلاد الرواية العربية، في ميلادها وتطورها، أكثر من منهج، نكتفي بالإشارة إلى اثنين منهما: أولهما يأخذ بالتعاقب الزمني، منقباً في السنوات المتلاحقة عن روايات متلاحقة. يتكشف هذا المنهج، وهو مدرسي لا تعوزه البراءة، وصفياً-إحصائياً، يساوي بين الظاهرة الروائية والكمّ المكتوب المنتسب إليها، سواء كان

حكايات وعظية أو بوحاً إنشائياً سيء الصياغة. يدور المنهج الثاني، وهو أكثر اتساعاً، حول تاريخ المعايير الجمالية، الذي يردّ إلى التاريخ الاجتماعي، مستدعياً الإيديولوجيات الاجتماعية في تعييناتها المختلفة. لا يفصل هذا المنهج بين الجمالي والاجتماعي ولا بين الجنس الأدبي وتقنيات الكتابة، ويرى في الجمالي - التقني مرآة للاجتماعي وشاهداً عليه. وهو في هذا يعزل الكيف الإبداعي عن الكم المتداعي، والإيديلوجيا الروائية عن الوعظ الفقير.

تضيء الروايات الست السابقة، بأشكال لا متكافئة، علاقة الجمالي بالاجتماعي والتقني بالكتابي، سواء كانت الكتابة الروائية متقدمة على شروطها الاجتماعية، كما هو حال يحيى حقي على سبيل المثال، أم امتداداً مقنّعاً للاجتماعي واستطالة له. وبسبب هذا، يكون الإشكال الروائي، كما قالت به الروايات المتتابعة، جمالياً واجتماعياً في آن، مفرداته: الوعي المغترب - فرح أنطون، الوعي المنقسم - حافظ إبراهيم، التوهّم المجتمعي - طه حسين، التصور الكلي للعالم - عباس العقاد، الفردية والحرية - يحيى حقي، التعددية اللغوية - عادل كامل. يمكن أن نسأل هنا: ما الذي يوحّد بين ستة نصوص مختلفة في التصورات والأساليب وأزمنة الكتابة؟ يقول الجواب، من وجهة نظر تاريخ الرواية العربية ومصائرها: بـ: الإخفاق. لا بمعنى الروائي الذي أخفق في كتابة نص متسق العلاقات، بل بمعنى إخفاق المجتمع في توليد شروط الكتابة الروائية. وقد يرى البعض في تعبير الإخفاق عمومية لفظية فقيرة المعنى، شاهراً اسم محفوظ وغيره، دون أن يصيب الحقيقة، ذلك أن فوز الرواية، كما إخفاقها، يتحدد بتحولها إلى ظاهرة مجتمعية، على صعيد القراءة والكتابة. وهو أمر ما عرفته الرواية العربية، ولا تزال لا تعرفه حتى اليوم.

انتقل الروائي العربي، في مسار إبداعي دؤوب، من «المدن الثلاث» إلى «نجمة آغسطس» ومن «ليالي سطيح» إلى «الزيني بركات»، ولم ينتقل مجتمعه من قضايا البلاغة والقمع والتفكك إلى قضايا أخرى. ولعل هذا الركود، الذي يتاخم الاستنقاع، هو الذي يسمح للباحث الأدبي أن يقارن، على مستوى الموضوع، بين «ليالي سطيح» و«حكاية المؤسسة» لجمال الغيطاني، التي جاءت بعدها بقرن من الزمن تقريباً، وبين «المدن الثلاث» و«الزلزال» للطاهر وطار، التي أعقبتها بسبعة عقود، و«سارة» و«شمس الغجر» لحيدر حيدر،... .. يتجلى إخفاق الرواية العربية في المواضيع الراكدة، التي عالجتها بأساليب متعددة، وفي القارئ الذي لم تظفر به، بعد مائة عام، إلا بشكل مجزوء. يحدّد هذان العنصران، على الأقل، الرواية جنساً إبداعياً حداثياً يسائل

مجتمعاً أخطأ حداثته التاريخية، بل يمكن القول: إن تاريخ الرواية العربية هو تاريخ تحققها الذاتي وإخفاقها الاجتماعي. وهذه المفارقة، التي تضع الجنس الروائي داخل المجتمع وخارجه في آن، صاغت رواية لها إشكال خاص بها، جوهره الاغتراب، لا بمعنى الإنسان الذي استلبته الآلة وأفزعته الحرية الوافرة، بل بمعنى الاغتراب عن التاريخ الكوني، الذي قيّد الزمن العربي إلى خصوصية بائرة، تحوّل الحرية والعدالة والاستقلال الوطني إلى دعوات مارقة. وعن المقولات الأخيرة كتبت الرواية العربية، مسائلة تاريخاً مقيّداً، صيّر الزمن إلى لغز والفضول المعرفي إلى أحجية و«الفردية الطليقة» إلى مجرد احتمال، وحوّل «التاريخ المغترب» إلى موضوع روائي أثير .

مراجع الدراسة :

1 – عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد، مونم للنشر، الجزائر، 1988 .

2 – نوربيرتو بوبيو: الليبرالية والديمقراطية، مؤسسة عيبال، دمشق، 1994، ص: 29، ص: 69 .

3 – نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، دراسات بقلم فرجينيا وولف وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص: 169 –170 .

4 – الإمام محمد عبده: الإسلام بين العلم والمدينة، دار المدى، دمشق، 2002 .

5- Christian Meier: La naissance du politique, gallimard, paris, 1980, chapitre X'P: 309 – 351.

6- Claude Lefort: Essais sur le politique, eds du seuil, 1986, 3e partie p.p: 197 – 215.

7 – فرح أنطون: المؤلفات الروائية: دار الطليعة، بيروت، 1979 (انظر مقدمة رواية: «الدين والعلم والمال»).

8 – مناهل الأدب العربي، فرح أنطون، مكتبة صادر، بيروت، 1950، ص: 56 .

9 – حافظ إبراهيم: ليالي سطيح، كتاب الهلال، مصر، 1959 .

10 – ج. هيوارث دن: الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، مكتبة الثقافة العربية، لا ذكر لمكان النشر أو تاريخه (انظر: نثر الكهان، ص: 81 –83) .

11 – طه حسين: دعاء الكروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، 1934 .

12 – طه حسين: فصول في الأدب والنقد، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، 1945، ص: 108 .

13- Matti Moosa: The origins of modern arabic fiction. Second edition, Part 10, p.p 219 – 253.

14 - عباس محمود العقاد: سارة، كتاب الهلال، مصر، 1985 .

15 - د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، 1968، (الجزء الخاص برواية العقاد، ص: 356 -372) .

16 - محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية - قضايا وحوارات النهضة العربية، دمشق، 1990 (انظر: الشعر والقصة للأستاذ العقاد ورد نجيب محفوظ عليه ص: 154 -166).

17 - يحيى حقي: قنديل أم هاشم، اقرأ، دار المعارف بمصر، 1954 .

18 - عادل كامل: مليم الأكبر، مكتبة مصر ومطبعتها، 1944 .

19- U. Eco: La recherche de la labgue parfaite, seuil, paris, 1994, chapitre, 1: 21 – 39.

20 - ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، دار التراث، القاهرة، 1973، ص: 12 .

21 - مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن: المعركة بين القديم والجديد، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1963، ص: 29. (أدرج المؤلف في كتابه مقالة الأمير شكيب أرسلان، ص: 31 -39) .

22 - عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 1992، ص: 209 -229 .

23- Niklas Holzberg: The anciente novel, routledge, london and new york. 1995, p.p: 28 – 43.

24- Poetics, vol 14, nos: 3 – 4, august 1985, north – holland Amsterdam. (199 – 2-9).

الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين

«موضوع التاريخ ليس ما يريد الإنسان، بل تصوّرنا لما يريد»

تولستوي

تدلّ كلمة التاريخ، وهي يونانية الأصل، على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية سعياً إلى التعرّف على أسبابها وآثارها. وهذا المعنى قصده هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) في تاريخه الشهير، حين استقصى أعمال البشر، وأعرض عن أساطير الآلهة، آخذاً بمبدأ: العلة والمعلول. يكشف البحث عن العلة وآثارها عن الفرق بين الأسطوري، الذي يحيل على الآلهة، والتاريخي، الذي يكتفي بأخبار البشر. الأول حقيقته فيه ولا يحتاج إلى اختبار، والثاني حقيقته مجزوءة تتطلب المساءلة والبرهان. وفي هذا الفرق، بين حقيقة ثابتة مكتفية بذاتها وأخرى متحوّلة متعددة المراجع، يتعيّن التاريخ علماً بالمتحوّل الإنساني، خلافاً لأسطوري متعالٍ سرمدي البداهة. كأن «مادة التاريخ» غايتُه، ينفتح إنْ تأنْسَن، وينغلق ويتوثّن إن تقدس .لكنه، إنْ حفّت به القداسة، ارتدّ إلى حكاية، أو أسطورة، لأن الأساطير تجيب عن الأسئلة ولا تطرحها .

يتعامل المؤرخ مع إنسان متبدّل الأحوال، ويستولد النقد التاريخي من تمييز الأزمنة المتغيّرة، فلا معرفة إلا بالمتغيّر، ولا نقد في مجتمع يتجانس فيه الرجال والأزمنة. وعن النقد، الذي يميّز زمناً من غيره، تصدر وحدة المعرفة والحرية، ويولد عقل تاريخي يتكوّن في قراءة الاختلاف. وما المعرفة التاريخية إلا مقارنة عارفة، تفصل بين الأسطوري والتاريخي، وبين الماضي والحاضر المختلف عنه. ولهذا يصبح الماضي، في الوعي التاريخي، وعياً بالحاضر، على خلاف الوعي الأسطوري، الذي يجرّ الحاضر إلى الماضي ويعطف الزمنين، بعد إضعافهما، على أصل قديم. وقد يخالط الأسطوري، في جميع الأزمنة، التاريخي، دون أن يمنعه عن البدء من الفعل الإنساني والتمسك بأسئلته .

يؤكد المؤرخ، الذي يلمح الحقيقة في ثنايا التاريخ المعتمة، حقيقة «الإنسان التاريخي» مرتين: مرة أولى وهو ينشئ منهجاً خاصاً به لا يُختصر إلى منهج سبق، ومرة ثانية وهو يرصد حقيقة متنامية، نتجت عن مناهج مختلفة متتالية. يخبر المؤرخ، في الحالين، عن نسبية المعرفة، وعن تطلّع الجهود المتلاحقة إلى حقيقة موضوعية. وهذا التصوّر، الذي يعترف بسيرورة المعرفة قبل أن يفتش عنها، يأمر المؤرخ بتصحيح حقيقة بأخرى، وبمقارنة منهج بغيره، تطلّعاً إلى ثالث أكثر دقة. يصحّح المؤرخ ويقارن مؤمناً بأن التاريخ علم بين العلوم الأخرى، يقرأ الماضي معتمداً الوثيقة المحددة والاستدلال العقلاني، وبأن هذا العلم يظل موضوعياً، كما هو، حين يلجأ إلى «الخيال الإبداعي»، الذي يجعل الواقعة المكتَشَفة قريبة من الواقعة - الأصل، التي حدثت في الماضي.

يبدو التاريخ، لدى المدافعين عنه أو المنتسبين إليه، علماً موضوعياً مبرّأً من الأهواء والمصالح، له أسانيده ووثائقه والجهود المتعددة التي أنجزت مناهجه، بل أن له من الهيبة والوقار ما ينصّبه «علماً شريفاً»، في بعض التصورات، كما ألمح صاحب «حديث عيسى بن هشام». لكن هذا المنظور الذي يريد أن يكون موضوعياً، يصيبه الارتباك لأكثر من سبب: إن التاريخ، غالباً، علم سلطوي وعن السلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين، هما الانتصار والهزيمة، يُنْتَج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية، لا تقتصر في الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء وترغب. وبداهة، فإن ثنائية النصر والهزيمة، وهي سلطوية المنظور والغايات، تفضي، لزوماً، إلى تاريخيْن متعالقيْن متنافييْن، يحدّث أحدهما عن منتصر جدير بنصره ويسرد ثانيهما سيرة مهزوم لا يليق النصر به. تبدّل هذه الثنائية، التي لا يقوم التاريخ إلا بها، العلم التاريخي الموضوعي إلى «قصة» بين الأقاصيص الأخرى، ذلك أن المنتصر يرى إلى انتصاره بطريقة تخالف نظرة المهزوم إليها، مثلما أن هزيمة المهزوم، الذي لا يعترف غالباً بهزيمته، تضع على لسانه قصة تخفّف من غُلّبه، وتعده بانتصار قادم. تتراجع كثيراً ثنائية الأسطوري والتاريخي، التي يفصل بينها المؤرخ الحالم بعلم محض، وتتقدم ثنائية الهزيمة والانتصار، التي تنصر وثيقة تاريخية وتتلف غيرها. ولعل الثنائية السلطوية هي التي تجعل المنتصر يرى إلى الماضي باستعلاء واستكبار، مطمئناً إلى حاضره الوثير، وتأمر الأرواح المهزومة بالتطيّر من الحاضر والالتفات إلى الماضي البعيد بحنين كبير.

يكتب المنتصر تاريخ انتصاره ويكتب فيه تاريخ الطرف الذي هزمه، كما لو كان

المنتصر خالقاً للأزمنة والحقائق والكتابة. ومن سخف القول، بداهة، أن يلتمس الإنسان حقيقة «العصر الأموي» في كتابات عباسيّة، أو أن يقرأ التاريخ العربي في أطروحات صهيونية ترى فلسطين يهودية «منذ زمن سحيق»، أو أن ينقّب عن حضارة هندية في دراسات أمريكية انتصارية، لم تكتشف أن للهنود أرواحاً إلا بعد استقرارهم في قبور جماعية. كتب «هولي إيغل»، من نشطاء هنود شعب «سو في أمريكا»: «تاريخنا مكتوب بالحبر الأبيض، إن أول ما يفعله المنتصر هو محو تاريخ المهزومين، ويا ألله ما أغزر دموعهم فوق دماء ضحاياهم، وما أسهل أن يسرقوا وجودهم من ضمير الأرض؛ هذه واحدة من الإبادات الكثيرة التي واجهناها وسيواجهها الفلسطينيون. إن جلادنا المقدس واحد...». يكتب الأمريكي المنتصر تاريخ الهندي الأحمر بحبر أبيض، يكتبه كي يلغيه ويقطع رأس المهزوم من جديد، مقرراً النصر والهزيمة معطى إلهياً. فقد انتصرت الأرواح الخيّرة على أشرار، لم تعترف الكنيسة بأن لهم أرواحاً إلا في عام 1537. المنتصر، عند المؤرخ المنتصر وكنيسته، هو الصوت الذي يعلو حين يشاء، والمهزوم هو الصدى المنقشع حين يغفو الصوت المنتصر. يغدو الانتصار، في الحالات جميعها، معيار الحقيقة، وتصبح الهزيمة مرادفاً للضلال.

وقد يأخذ المهزوم، في شروط سلطوية بائسة، بثنائية النصر والهزيمة، متوسلاً عدواً يسيراً قابلاً للهزيمة، مختاراً مؤرخاً يكتب انتصاره السخيف، ومقرراً معنى النصر والهزيمة أيضاً. ولعل علاقة الكتابة بالسلطة هي التي تقرر الكتابة، في أزمنة الانغلاق، فعلاً سلطوياً، يبرّر ويخترع ويسجّل أحوال المهزومين في «أرشيف» لا نهاية له. وبسبب هذه الكتابة الموزّعة على المدح والتزوير و«الأرشيف»، تكون المكتبات الرسمية سلطويةً، تبني ذاكرة وتئد أخرى، تاركةً من لا سلطان لهم ينتظرون مكتبات لا تجيء، ومعطيةً المؤرخ النزيه فَرَجاً حزيناً، ينشر فيه حقيقة عاجزة، بعد فوات الأوان.

يساوي المؤرخ السلطوي الانتصار بالحقيقة، والحقيقة بالمنفعة، والسلطة بالحقيقة والمنفعة. فالعلم الصائب ما يسهم في توطيد السلطة، وما ينقدها معرفة زائفة ينقدها العلم ولا يقبل بها. وما مجد الفن الحقيقي، إن كان للتعبير من معنى، إلا نقضه للمتسلّط وللقول السلطوي، ذلك أنّ له، رسماً وشعراً وعمارةً وروايةً، صوته الحر وأصداءه الطليقة، اللذين يعارضان أهواء السلطة الزائلة، بإشارات تحتفي بها أزمنة متبدّلة. وهذا الصوت، الذي يرفض أن يكون صدى لغيره، يقترح روايةً تكتب تاريخ المقموعين الذين لا يكتبون تاريخهم، روايةً تنأى عن ثنائية النصر والسلطة، وتذهب إلى ثنائية: الاغتراب الإنساني والبحث عن المعنى، كي تحاور الممزّق والمتداعي

والمعنى المرغوب الهارب أبداً. كأن المعنى، الذي تقصده الرواية، هو بحث الإنسان عن معنى لا يصل إليه، ذلك أن البحث في ذاته هو الهدف الأخير.

الحديث عن الرواية، التي يقصد إنسانها المغترب معنى لا يروّض، حديث عن مبدع يرجو الصحيح ويزهد بالمفيد، فكما يوجد الشعر الحقيقي بالشعراء الذين يخلقونه، تتعيّن الرواية بمن يحقّقها لا بمن ينتسب إليها، ذلك أن الكتابة الروائية، كما غيرها، عرفت كلمات مطمئنة متقاطعة، تتوهّم الإبداع وتنحاز إلى الخواء.

1 - تكامل المعنى في النص الروائي.

أقام جبرا إبراهيم جبرا روايته «السفينة» على ساردين، عطف عليهما ثالث، تكلم مرة واحدة. تروي الأصوات الثلاثة حدثاً، وقفت داخله وخارجه، وعاشت ما سبقه وما تلاه. حمل كل سارد تجربة ذاتية ومنظوراً لا يختزل إلى غيره. واختلاف المواقع والرؤى أعطى الحدث صياغات متقاطعة ومتوازية، تروي مع الحدث أحوال السارد أيضاً. تكوّن الفعل الروائي من روايات ثلاث، كما لو كان بؤرة تقاطعت فيها مرايا مختلفة، دون أن تربك تعددية الأصوات معنى الحدث، فهي متحاورة لا متناكرة، متكاملة لا متنافية. يُستكمل الوضوح المجزوء فيها بوضوح لاحق. يدور السرد، في أبعاده الثلاثة، داخل بنية كتابية متسقة، يُكمل فيها كل صوت غيره ويُستكمل به، وتنتهي جميعاً إلى معنى متعدد المستويات. ومع أن القول الروائي يتّخذ من الحب والوطن موضوعاً أساسياً له، فالأصوات المتحاورة تعكس عليه وجوه الطبيعة الإنسانية، التي تتداخل فيها ظلال الموت والمنفى وسطوة الزمن ورخاوة الوجود المرعبة. وفي الوجوه جميعاً حقبة من تاريخ العراق، ستينات القرن الماضي، التي خلطت الوعود بغيم بائر. تقلّ «السفينة»، التي تشير إلى الماء واليابسة والغرق، ركّابها إلى أمكنة معروفة ومجهولة، ذلك أن المغترب تهدّه أحزانه، قبل أن يقف أمام مدن لاهية، لا تتذكّر أحداً.

تجسّد الأصوات ثلاث شخصيات: مثقف عراقي، عاشق مخذول، يبحث عن المنفى هرباً من مجتمع تقليدي، يغتال الحب ويستولد الكراهية، ورجل أعمال فلسطيني يعيش في المنفى ويتطلّع إلى وطنه المستلب، فلسطيني غريب ينتظر وطناً ينتظره وامرأة تحبه تنتظر لقياه، وتعود معه راضية إلى الوطن المنتظَر. وإيطالية مغتربة قادها حب عاثر إلى المنفى وأرجعها حب عاثر آخر إلى الوطن. والكل داخل الحب وخارجه وداخل النشوة واللوعة، يرى في الحب وطناً محتملاً، وفي الوطن عبثاً يعوّق الحب أو يغتاله، باستثناء الفلسطيني الغريب، الذي صيّر الحب وطناً والوطن حباً، وتدثّر بطمأنينة راسخة. والكل ينتظر خلاصاً لن يأتي، ومرفأ أميناً لن يصل إليه، وإن

كان بين المغتربين غريب تحدب عليه «الآلهة». تنطوي الأصوات الثلاثة، في إحالاتها المتبادلة، على خطابين: أحدهما عن «الإنسان المغترب» الذي يجسده ألوان من البشر مختلفة ومتساوية، وثانيهما عن «الإنسان في التاريخ»، الذي تتعيّن تاريخيّته بمضمون رغباته وبمضمون المراجع الاجتماعية التي تصادر الرغبات وتعمقها. فإذا كان طموح إنسان الأزمنة المتقدمة تغيير السلطة السياسية، فطموح الشخص، الذي لا فردية له في «المجتمع الأبوي»، أن يسمح له «الأب»، بصيغة المتعدد، بالكلام، دون عقاب.

ينقض الخطاب الأول، الذي يبدأ بالإنسان وينتهي به، ثنائية الهزيمة والانتصار بمقولتين: الاغتراب وتداعي المعنى. يتراءى الاغتراب في مجالات مرئية وغير مرئية: الزمن منتصر وهو يبني حكايات البشر ويهدمها، والصدفة منتصرة تضع متشائماً فوق مسرح مؤثث بأشباح الموت، والمجتمع التقليدي يرى انتصاره في تعميم الكراهية ومعاقبة العاشقين، وجلاد السجن يحقق انتصاره بخلق ندوب موجعة تلازم السجين إلى الأبد.. يكمل اندثار المعنى دورته في فعل الانتحار، الذي يجتث مثقفاً مغترباً يحيل على غيره، ويغيّب أيضاً غريباً مجهول الهوية. تبدو «السفينة»، بهذا المعنى، مجازاً لحياة الإنسان، التي تولد وتُدْفَن في دورة عابثة لا بداية لها ولا نهاية. ينتصر الزمن والصدفة والجلاد وينتصر، أيضاً، هامش مضيء، يرنو إلى فلسطين، يزامله الحب والإيمان بيوم لا غرق فيه ولا دوار. لا مكان، في الحالين، للانتصار، بمعناه السلطوي، الذي يشخصن الانتصار في سلطان – مرتبة، وتتشخصن فيه المعاني جميعاً، ذلك أن الرؤية تتعامل مع القيم لا مع الأشخاص، وتواجه التصور السلطوي بمنظومة من المُثُل، الغائبة والمنتظرة. تقول السلطة بالهزيمة والانتصار وتقول الرواية بالاغتراب واليوتوبيا، مؤمنة أن في المستقبل زمناً محتملاً، ممتلئاً بالحرية.

ينتج الخطاب الثاني رؤية معرفية، تحتضن قولاً لا يلتبس بالمنفعة. ترى رواية جبرا، في مستوياتها المتعددة، إلى مستقبل العراق اتكاءً على حاضره، متوسلة جملة من الإشارات الفنية، عناصرها الغرق والموت والدوار. تتوزّع الإشارات على العاصفة والهذيان والأمواج المتلاطمة، وتتكثّف جميعاً في انتحار المثقف، الذي يرى في الوطن منفى وفي المنفى مهلكة. ففي انتحار المثقف، الهادئ اللامع، انتصار لمجتمع أبوي متجدّد، يطمئن إلى معايير العشيرة والانتقام، ويستتبت الامتثال ويجتثّ التمرد. لا تتحدث الرواية عن هزيمة سلطة سياسية أمام أخرى، بل عن هزيمة زمن حداثي ضعيف الأركان أمام زمن تقليدي مسيطر وعميق الجذور. بل أن الرواية تنتج معرفة بمأساتها الخاصة، حين تتأمل مجتمعاً أبوياً أحادي القول بمنظور حواري متعدد

العناصر. فالرواية التي جاء بها فلسطيني من جامعة بريطانية إلى بغداد، جاءت من زمن أوروبي تزامن فيه نهوض العلم والرواية و«علم التاريخ» والفردية المستقلة.. وهذا التزامن، الذي يوحّد بين المعارف ويفصل بينها، وضع في الرواية تصورات من العلم والتاريخ وشروط الفردية الحرّة، أي وضع فيها تعدداً معرفياً - فنياً، غريباً عن مجتمع ينزع إلى الثبات والتجانس. ولهذا، يكون الراوي شخصية تراجيدية بين شخصيات تراجيدية أخرى، يرى إلى موت المثقف الحديث، والراوي مثقف بدوره، ويبصر هشاشة المشروع الروائي في مجتمع أخطأ حداثته الاجتماعية.

يتشبّث التصور السلطوي بالنافع والثابت والمتجانس، وتنزع الرواية إلى الصحيح والمتبدّل والمتنوّع، مصرّحةً بمعاني الحياة ووجوهها. يكشف القول الروائي عن الخلق والحرية أو عن الحرية الخلاقة، التي تضع في الزمن الروائي أزمنة متعددة. وجدل الحرية والإبداع يسمح بتمثيل للواقع متعدد الاحتمالات، «السفينة» واحدة منها، ويضع عناصر التمثيل في فضاء حر يساوي بين الهامش والمركز. لذا تأتي دلالة «المثقف المخذول» من مراكز وهوامش متعددة: تأتي من أبيه الإقطاعي القاتل وزواجه القلق والصدفة العمياء ودوار البحر والأسبوع الضيّق الفاضح ومن العاصفة المزمجرة المنذرة باقتراب الموت.. كل شيء في مكانه وفي أمكنة أخرى، كما لو كان الإقطاعي الغليظ يمتزج برذاذ الأمواج، وكل شيء في زمنه وفي أزمنة أخرى، يجتاح الماضي الحاضر ويكتسحه ويبدد الحاضر المعطوب المستقبل ويهزمه. تحضر الأمكنة متعددة ببغداد وبيروت ونابولي وبيت لحم، وتَمثُّل أزمنة مشتتة، تستعيد الشباب الراحل ونكبة فلسطين وتجربة في السجن، وتنفتح على هزيمة النخبة العراقية الثقافية، التي هي مرآة لنخب ثقافية عربية أخرى.

ينهض الفعل الروائي، في رواية جبرا، على تبادلية الحوار بين أجزاء متنوعة، وينتهي إلى قول لا تجانس فيه، يصرّح بالمتوقع والأكيد والمحتمل والمرغوب وبنهاية تتوالد منها بدايات أخرى. تنفتح رحلة المغترب على رحلة أخرى، ويضع الحاضر في المستقبل بذور حكايات جديدة، وذلك في مسار أسيان يستولد من الدرب المعروفة دروباً مجهولة. رحلة واضحة - غامضة، يعرف المسافر موقع انطلاقها ولا يعرف كثيراً عن نقطة الوصول، لا يقين إلا يقين الموت، وما تبقى احتمال. ينتهي القول الروائي إلى ما يعارض القول السلطوي التقليدي، الذي ينسى الموت ويهجس بأبدية السلطة ويلوذ باليقين، ويتطيّر من الاحتمال. يأتي الفرق بين القولين عن المفرد وإمكانية السيطرة وعن المتعدد الذي لا يسيطر عليه. فحرية القول الروائي أثر لتعددية العناصر الروائية

المتأبية على التحكّم والسيطرة، التي تخادع الروائي وتوهمه بالسيطرة على ما لا يسيطر عليه، بسبب تنوّعه واختلاف عناصره. ولعل الفرق بين متعدد روائي يخادع كاتبه ومفرد سلطوي، قوامه الامتثال، هو في أساس الفرق بين كتابة إبداعية معتمة، تحتمل أكثر من تأويل، وكتابة سلطوية شفافة، تقبل بتفسير وحيد ولا تقبل بغيره. يأتي الاغتراب من المحتمل، وتنبع غبطة النصر من اليقين.

أنجزت «سفينة» جبرا رحلة معتمة متعددة النهايات، وانتقالاً ملتبساً يعثر على المعنى ويضيعه في آن: انتقالاً من موقع ساطع الشمس إلى موقع تسكنه العاصفة، ومن متوقع يرضي العشاق إلى لا متوقع يفصل بينهم، ومن حلم المنفى النهائي إلى عودة قسرية إلى موطن، ومن بحث عن الخلاص إلى السقوط في هوة الموت، ومن رغبة مضطربة إلى رغبة متحققة، وهو حال الفلسطيني المحصّن بإيمانية ثابتة.. غير أن للرواية، التي تقول بأكثر من انتقال، انتقالها الثقافي الخاص، الذي بنى رحلة من «بغداد» إلى خارجها بعناصر ثقافية – أدبية، تستلهم تعاليم السيد المسيح وأفكاراً من دانتي وكافكا ووليم فوكنر وشعراً تأملياً، ينتسب إلى صاحبه ولا ينتسب إليه. في رحلته المعتمة، التي تتوسد ثقافة لا مركز لها، انتقل جبرا إبراهيم جبرا من زمن يومي بسيط إلى زمن بصير، مليء بالاستبصار.

2 - تنافي المعنى في النص التاريخي :

يُنتج تكامل المعنى في النص الروائي قولاً يربط بين وقائع حقيقية وشخصيات متخيّلة، يعارض نصاً تاريخياً ينسب وقائع وهمية إلى شخصيات حقيقية. وهذا ما أشار إليه طه حسين في كتابه: «في الأدب الجاهلي»، الذي جعل من تاريخ الأدب مدخلاً لمسائلة تاريخ أكثر عمقاً، هو التاريخ الاجتماعي – السياسي، الذي ينسب قولاً حقيقياً إلى شخصيات متوّهمة، أو يضع فضائل متوهّمة في شخصيات حقيقية. أقلّت «سفينة» جبرا مسافرين لم يلتقِ بهم أحد، وأبصرت في مصائرهم مستقبل العراق، بعد أن أنطقت الشخصيات المتخيلة بوقائع حقيقية، تتكامل ولا تتنافى، بعيداً عن نصوص تاريخية تتوازى، ولا تتقاطع إلا صدفة.

حين كتب المؤرخون المسلمون عن «الفتنة الكبرى»، التي أودت بحياة عثمان بن عفان، ثالث الخلفاء الراشدين، الملقب بـ«ذي النورين»، سردوا روايات متعارضة، يُكْبر قليلُها الخليفة القتيل ويهوّن أخطاءه، ويحمّله كثير منها آثاماً كثيرة. يتعدد السرد التاريخي ويبعثر الحقيقة، فلكل صوت قول يخالف غيره، وفي الأصوات كلها ما يخالف الحقيقة. شيء قريب، ظاهرياً، من «سفينة» جبرا في أصواتها الثلاثة، وإن كان

للمؤرخين كتب منفردة لا يسند بعضها بعضاً. جمع جبرا قوله في نص واحد، ووزّع المؤرخون أقوالهم على كتب متنافية.

المؤرخ الأول، أو السارد الأول باللغة الروائية، هو الطبري، العالم الجليل المتوفي عام 310 هـ. مؤرخ انقطع إلى العلم والتدريس، تلقى العلم على علماء أكفياء في العراق ومصر والشام، تميّز بالأمانة واستقلال الرأي وبخلق علمي أبعده عن الحكام وأزهده بمغرياتهم. وضع ستة وأربعين كتاباً، أكثرها شهرة «تاريخ الرسل والملوك»، الذي يحمل اسمه ويعتبره العارفون مرجعاً علمياً ثميناً.. يبدو الطبري شخصية متميّزة، جمعت بين الخلق والعلم والورع، قادرة أكثر من غيرها على تحليل «الفتنة الكبرى» بنزاهة عالية. بحث المؤرخ في الوقائع التي أثارت الفتنة، وقف على أسبابها وحلّل نتائجها، ووصل إلى موقف خاص به، يفصل بين الأسباب ومآل الخليفة القتيل، ذلك أن الأسباب القاتلة جاءت إلى الخليفة ولم يذهب إليها. أقرّ المؤرخ الورع بمخالفات الخليفة المالية وتصرّفه بأموال المسلمين بلا حكمة، وببعض أخطائه في تعيين الولاة وصرفهم، لكنه لا يسوق الروايات التي تتهم عثمان إلا ليعود وينفيها، يوردها ويردّ عليها، ملتمساً المبررات والأعذار ومفتشاً عمّا يقوّض الاتهام ويبطله. فالخليفة الثالث، كما يرى الطبري، كان يقدّم قروضاً تُعاد إلى خزينة المسلمين، ويغدق الهدايا على الأقرباء والغرباء من ماله الخاص، فقد كان ثريّاً مقتدراً كريماً بطبعه.. إضافة إلى ذلك كان عثمان، وهو يوزّع الأموال، يستأنس بأفكار من سبقه من الخلفاء الراشدين، لا يقوم بمعصيّة ولا يتعدّى حدود الشرع. وإذا كان من خطأ اقترفه عثمان، رضي الله عنه، فالخطأ لم يكن مقصوداً ولا جاء عن تعمّد ودراية، بل سيق إليه الخليفة سوقاً في سياق تاريخي جديد، يُباين سابقه، تميّز بتدفق الأموال على المسلمين والخلافة وبتوسع الديار الإسلامية، بشكلٍ غير مسبوق.

أنجز الطبري كتابةً تصف وتحلّل وتأخذ موقفاً، تفصل بين النقد والاتهام، وبين النقد والتعصّب، وتصل إلى حكم أخير، لا يفصل بين المعرفة والإيمان. فقد ألزم ذاته بتبرير سياسات عثمان وتجاهل النقد الموجّه إليه، أو همّشه، حرصاً منه على صورة الخلفاء الراشدين، كما ينبغي أن تكون، وحفاظاً على صورة عثمان، الخليفة الثالث، بيضاء وخالصة البياض. تمسك المؤرخ، وهو يتعامل مع موضوع تاريخي - ديني، بموقف ديني - أخلاقي، يضيّق على الأحكام التاريخية بمبادئ الإيمان، كي ينتهي إلى «معرفة إيمانية»، تضع الإيمان في خدمة المعرفة، والمعرفة الإيمانية في خدمة المسلمين.

يتلو الطبري مؤرخ آخر: اليعقوبي، وهو السارد الثاني المتوفى عام 292، أي قبل وفاة المؤرخ الأول بأقل من عشرين عاماً. واليعقوبي عالم ضليع في علمه، كما يقول القدماء، لُقّب بالكاتب والأخباري، لانصرافه إلى التدوين والكتابة واقتفاء الأخبار. ولد في بغداد وطلب العلم في أرميذية وخراسان وجمع معلوماته من مصادر متعددة، أخذت عائلته مناصب مرموقة في الدولة العباسية وظفر هو، ربما، ببعض المناصب الحكومية. صنّف سبعة كتب منها: «التاريخ والبلدان» و«أسماء الأمم السالفة»، واتخذ من تعاقب الدول وعهود الحكام منهجاً، ميّز «تاريخه التعاقبي» من غيره. استعرض الفتنة الكبرى بشكل مرسل لا إسناد فيه، فالروايات كانت قد استقرت قبله، وذلك بأسلوب يتصف بالتركيز والاختصار. وإذا كان الطبري اعترف بأخطاء عثمان كي يدحضها، فقد رصد اليعقوبي الأخطاء وندّد بها، لأنها مخالفة بيّنة لسنة الرسول وسنة الخلفاء من بعده، وخروجاً على ما أمر الله به. فالخليفة القتيل أسرف في البذخ والتبذير وراكم الأموال وخصّ أقاربه وأصحابه ومنع الكرم عن غيرهم، بل أن المؤرخ أوغل في إظهار نقائص عثمان، ساعياً إلى إدانته، كما فعل في كتابه «مشاكلة الناس لأزمانهم»، حتى جعل منه خارجاً على التعاليم الدينية، و«حريصاً على الخروج عن سنة الرسول وسيرة أبي بكر وعثمان».

حاكم اليعقوبي، وليس بعيداً عن منظور الطبري، عثمان مؤرّخاً، فرصد أخطاءه في لائحة اتهام مفصّلة، وحاكمه متشيعاً، وهو يعارض إسرافه بزهد علي بن أبي طالب وعفته. كما لو كان يقرأ مثالب عثمان بفضائل علي، أوّل من أسلم من الرجال و«أكثر شخصيات الصحابة دفاعاً عن الإسلام- جمع القرآن واعترف بفضل الله والملائكة». فرض التشيع على المؤرخ تجاهل انتقادات عمر بن الخطاب لعلي، مؤمناً بأنه شخصية صحابية لا نقص فيها، قادرة على حمل المسلمين على «مرّ الحق» وسلوك الصراط المستقيم.

السارد الثالث كتاب لمؤلف مجهول (توفي في أواسط القرن الثالث الهجري)، عنوانه: «الإمامة والسياسة»، يُنسب خطأ إلى ابن قتيبة الدينوري المتوفى عام 276 هـ. يتميّز الكتاب، كما يقول المؤرخون، بالتساهل في الأسانيد والتركيز على الاسناد الجمعي، والوشاية بعلم غزير طلبه صاحبه في المدينة ومصر والمغرب، وبمنهج واضح ينصرف إلى مؤسسة الخلافة لا غير، ويرى الصراع حولها صراعاً شخصياً غير ديني. قاده منهجه إلى إغفال الجوانب الاقتصادية والإدارية والثقافية، وإلى سرد وقائع «الفتنة الكبرى» بحياد ملتبس، يساوي بين شخصيات متوازية تتصف جميعاً بالخير

والطيبة. فهو مدافع عن خلافة عثمان الدفاع كله، شرعية هي ولا زوغ فيها، وتبذير الخليفة، إن كان هناك من تبذير، أثر موضوعي ومنطقي للأموال المتدفقة، ولا ضرورة للإشارة إلى حكايات تشكك في ورع عثمان واستقامته، وإذا كان من يستحق اللوم فهي الأطراف التي تحيط بالخليفة وتستغل طيبته وكرمه. وهو مدافع عن علي وأولاده، يختار من الروايات ما يؤكد حكمة علي، التي لا تغايرها حكمة الخليفة القتيل في شيء. بل أن حرِص صاحب «الإمامة والسياسة» على الدفاع عن مؤسسة الخلافة، كما هي، قاده إلى تأييد الأمويين والشيعة والعباسيين، باستثناء حقبة عباسية متأخرة. ولهذا يبدو كتاب «الإمامة والسياسة» مزيجاً من الأدب والورَع والتاريخ، اصطفى صاحبه روايات معينة وأغفل أخرى، معتقداً أن واجبه الدفاع عن الخلافة الإسلامية، دون التوقف أمام صفات الخليفة، وأن عليه الرد على منتقديها، حتى لو جاء النقد من نفر من الصحابة.

يقدّم كتاب «الإمامة والسياسة»، في شهرته الواسعة، نموذجاً تقليدياً في الكتابة التاريخية، عنصره الأول إيمانية صرفة تساوي، ضمناً، بين نقد مؤسسة الخلافة والهرطقة، وعنصره الثاني بيان جميل، ذلك أن الكتاب «قطعة أدبية متكاملة، ذات لغة متينة خالية من اللحن، تنم عن إحساس أدبي واضح»، تشير إلى أديب أو إلى إنسان مشغول بوحدة الدين والأدب، يمد الأدب الدين بوسيلة تجلوه معناه، ويعطي الدين الأدب مادة تبرّر وجوده. والسؤال المفقود واللامفقود هو التالي: ما معنى حياد المؤرخ إن كان الصراع على الخلافة صراعاً شخصياً غير ديني، كما يذهب الكتاب؟ الجواب قائم في معنى الخلافة لا في سير الخلفاء، تقدّس الخلافة من حلّت به، تنزّهه عن النقص وتربأ به عن النقد، وتسمو به فوق المحاكمة. وهذا ما يجعل دراسة سير الخلفاء أمراً نافلاً، أو سرداً أدبياً لفضائلهم الأكيدة.

يتمتّع المؤرّخون الثلاثة بالمعرفة والورع والبحث عن الحقيقة. مع ذلك، فإن كتاباتهم تطرح قضية «المعرفة الإيمانية»، بلغة معينة، أو «شَخْصَنة العقيدة»، بلغة أخرى، التي تجعل المؤرخ يساوي بين الخليفة والحقيقة الدينية، أو تلزمه، وهو حال اليعقوبي، بأن ينقض شخصاً أقل تديناً بآخر أكثر تديّناً وزهداً وتقىً. يحتل الأشخاص مواقع المفاهيم، ويتحوّلون إلى إشارات دينية مكتفية بذاتها، تعوّق البحث الموضوعي وتضيّق عليه. ينطوي الإشكال كلّه على سلطة التشيّع، كأن يتشيّع الطبري، كما صاحب «الإمامة والسياسة»، للخليفة عثمان، إيماناً منهما بالخلافة رمزاً وموضوعاً، أو أن يتشيّع اليعقوبي لعلي بن أبي طالب وللسلطة العباسية معاً. ينوس قول المؤرخ بين

التشيّع الإيماني والتشيّع السلطوي، وقد يجمع بين الاثنين معاً، حال اليعقوبي، أو يكتفي بالأول منهما، حال المؤرخيّن الآخريّن .ليس غريباً، في خطاب متشيّع، أن يكون العباسيون خيراً أكيداً والأمويون شراً خالصاً، وأن يتساوى، أحياناً، أبو بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب، رغم اختلاف المزايا والسلوك والمقدرة.

والآن، ما العلاقة بين رواية جبرا وروايات «الفتنة الكبرى»؟ أو: ما العلاقة بين حدث تاريخي قديم وواقعة روائية زمنها منتصف ستينيات القرن الماضي؟ يوجد الجواب في الفرق بين الزمنين، عرف أحدهما القول المتشيّع في شكليه، وأنتج ثانيهما قولاً روائياً، لا يأتلف مع الخطاب السلطوي ولا يقبل بالعمومية الإيمانية. والجواب، في الحالين، ماثلٌ في يقين ديني يلغي موضوعَه وسلطةٌ التبست باليقين الديني، وكلاهما في علاء لا ينخفض إلى الرعية المؤمنة، لأن اليقين يخلق مسافة ثابتة بين الوالي والرعية ويقدّس المسافة. يقين مفرد مكتفٍ بذاته، علم العلوم هو، يزهد بالبشر والأسئلة، فردوسه فيه، قائم أو قادم. تمثّل الرواية قولاً مختلفاً، يحتضن عناصر من العلم والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، ينقد المعيش بنسق من القيم مضمرة، ويوحي بيوتوبيا عصيّة على الكتابة لن يراها أحد. والرواية في ما تقول دنيوية تماماً، أنتجها التاريخ ذات مرة، وتركها تقتات بمنتجات زمانها .من مفهوم الإنسان جاءت، وبشروط الإنسان المتبدّلة تتطوّر وتتغيّر.

قرأ طه حسين في «إسلامياته» الفتنة الكبرى، اتفق مع مؤرخ واختلف عن آخر، واختلف مع المؤرخين القدماء جميعاً، حين قرأ التاريخ المختلف عليه بمنظور دنيوي-تاريخي، يرى إلى العلة والمعلول وإلى الإنسان كما هو، بلا تقديس أو مصادرة. لهذا، لم يطعن بإيمان عثمان بن عفان وصدقه وتقاه، رأى فيه الصحابي الجليل، الغيور على دينه والملتزم بأصول العقيدة. غير أن إجلال ما يجب إجلاله، لن يمنع السيد العميد عن قراءة تاريخية متعددة العلاقات. قرأ عثمان في ممارساته، ورأى فيه خليفة مبذّراً، لا يتصفّ بزهد من سبقه ولا يحتكم إلى معايير السابقين، طيّب ضعيف، لا يقاوم ولا يتصدى لضغوط الأمويين الثقيلة. مع ذلك، فإن الخليفة، الذي أصهر إلى رسول الله مرتين، يُدرس، ويجب أن يُدرس، في متحولات زمانه، التي وضعته أمام تجربة حكم جديدة، غريبة عن زمن أبي بكر وعمر إن لم تجعله غريباً عمّا كانه في زمن أبي بكر وعمر. قرأ طه حسين الخليفة القتيل بمنهج عرف به، يعاين الشخصية في ذاتها، ويعطفها على شروط اجتماعية، تفرض عليها ألا تكرّر شخصيات عاشت في زمن

مغاير. بل أنّ هذه الشروط، التي تنتجُ البشرَ ولا ينتجها البشر، تعيّن «الفتنة الكبرى» محصلة لأسباب تتجاوز شخص عثمان، شديد الإمام كان أم رقيقه. والأمر لا غرابة فيه ولا بدعة، طالما أن المجتمع الإسلامي يخضع، كغيره من المجتمعات الإنسانية الأخرى، إلى قوانين تفسّر الضعف والقوة والهدوء والاضطراب.

يلخّص السيد العميد رأيه، وهو يتحرى انحراف عثمان وأسبابه، بالسطور التالية: «على أن هذه المعارضة – سواء نشأت في المدينة أم في الأمصار – إنما كانت ظاهرة طبيعية محتومة دعت إلى ظروف الحياة الاجتماعية أولاً، وظروف الحياة السياسية ثانياً، وظروف الملاءمة بين أصول الدين وحقائقه وبين طبيعة الحضارة التي اضطر المسلمون إلى لقائها وممارستها آخر الأمر. وما كان لعثمان أن يقاوم طبيعة الحياة ولا أن يقهر هذه الظروف. فليس من سبيل إلى أن يوجد سلطان ضخم كهذا السلطان الذي أتيح للمسلمين، ثم لا يكون فيه حكم ومعارضة لهذا الحكم، ثم لا يكون فيه صراع بين ذلك الحاكم وهذه المعارضة، ثم لا يكون فيه آخر الأمر ما كان من الاصطدام الذي انتهى بالمسلمين إلى أن يسلكوا الطريق الذي سلكتها الأمم من قبلهم ومن بعدهم..». يُؤَنْسِن طه حسين التاريخ ويحرره من قماطه الديني، كي يبدد تاريخاً إنسانياً، لا يتفوق على غيره ولا يقصّر عنه. وهو، في ما يفعل، لا «يُشَخصن الأفكار»، ولا يفسّر الفتنة بانحراف شخص وصلاح آخر، فهي تفيض على الأشخاص وعلى مقولات الهداية والضلال. بيد أن طه حسين يقدّم تحليله التاريخي المؤَنْسَن، وهو واقف في فكر كوني تاريخي حديث، يعترف بالنقد ولا يميل إلى التوثين.

يقول بول ريكور: «تخلق الثقافات نفسها برواية القصص عن ماضيها. ومكمن الخطر، بالطبع، أن هذا التوكيد الجديد قد تحرّفه في العادة النخب التي تحتكر السلطة إلى خطاب تمويهي يهدف إلى الدفاع غير النقدي عن السلطات السياسية الراسخة. وفي هذه الحالات تتحجّر رموز الجماعة وتتوثّن، أي تتحول إلى أكاذيب لتبرير شرعية السلطة». وثّن المؤرخ المتشيع، في حالات كثيرة، السلطة السياسية القديمة ورموزها، فكتب عن السلطان الذي لا يُساءَل، وأغفل الرعية التي يسألها السلطان ولا تسأله. ومع أن توثين السلطان ظل متناتجاً، بمشيئة أو من غيرها، فقد أرادت الرواية العربية، وهي جنس أدبي هامشي بالمعنى المجتمعي، أن تكتب تاريخ السلطان سلباً، متوسلة مآل الإنسان المحكوم، كأنها، وهي تكتب تاريخ المقموعين، ترد على تاريخ سلطوي لا ينقضي، وحدّ بين الكتابة والسلطة، ولا يزال.

3 - السلطة ومجاز المقموعين :

كيف يُكتب التاريخ في ديمومة سلطوية ترد الحقب التاريخية جميعاً إلى حقبة قديمة، وتوزع عليها انتصاراً متجانساً؟ أو كيف يُكتب التاريخ في زمن سلطوي يحجب الحقيقي بالوهمي وينصّب الوهمي مرجعاً للحقيقة؟ يستدعي السؤال السلطة السياسية ومأساة الكتابة العادلة .

قبل منتصف القرن الماضي وبعده بقليل، صعدت في العالم العربي إيديولوجيا قومية، وعدت بمعالجة السلب المتوارث بوسائل حديثة. بدا القول القومي معقولاً، ذلك أن في الفكرة القومية مشروعاً حداثياً، يحقق حقوق المواطن الاقتصادية والسياسية والفكرية، ويتخذ من الديمقراطية الاجتماعية قاعدة، ويرى إلى فكرة المواطنة، التي تنقض المراجع الفئوية الضيقة المتوارثة. لكن الفكر القومي أخطأ فكرته في أكثر من اتجاه: نسي أن القومية ظاهرة حداثية، تتجلى في وحدة الديمقراطية والسياسة، ونسي أن عناصر القومية النظرية (الثقافة، اللغة، الماضي..) توجد منفصلة، يوحّدها وعي مجتمعي متطور، يتكئ على دولة القانون والمسؤولية الأخلاقية، ونسي أن روح الأمة المزعومة لا تختزل إلى نخبة تقليدية، تعيد إنتاج ثنائية الرعية والأعيان. أفضت الفكرة، التي أجهضها السياق والمشرفون عليه، إلى أسطورة «البطل المخلّص»، الذي جاءت به صدفة ما هي بالصدفة، لأن البطل روح «أمة لا تموت».. كان «البطل» غريباً عن أفكار الحصري وأكثر غرابة عن تصورات قسطنطين زريق .

تمتع «البطل المخلص»، في نموذجه الأصلي وخيالاته اللاحقة، بصفتين: فهو الكيان المميّز الذي تنبعث فيه انتصارات أصلية سابقة تعطفه، لزوماً، على خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وصلاح الدين الأيوبي، وهو الموقع الذي تتكثّف فيه إرادة الأمة الماضية والقادمة. بنى «المخلّص»، على هذين العنصرين، خطاباً انتصارياً سلطوياً، لا يتأمل كثيراً معنى الانتصار وشروطه، وإن كان يكثر التأمل في إلغاء البشر وتنظيم الإذلال، إلى أن جاءت هزيمة حزيران عام 1967، فرحلت «المخلص» واستبقت الخطاب الانتصاري، بأشكال متفرّقة. لم يكن الخطاب، المطمئن إلى «روح الأمة»، بحاجة إلى كتابة التاريخ، وهو لا يؤمن به على أية حال، تاركاً الروائي يصوغ تاريخاً مكبوتاً، يتهم سلطة المستبد ويسائل تاريخاً لا يكتبه المؤرخون .

أصدر حليم بركات عام 1961 «ستة ايام»، روايته الثانية بعد «القمم الخضراء»، التي سبقتها بخمس سنوات. تميّزت الرواية بتقنية أدبية متقدمة، تذكّر براوية جبرا إبراهيم جبرا الأولى «صراخ في ليل طويل» – 1946، وتميزت أكثر بمنظور متشائم أثبت

صدقه بعد ست سنوات. كان في الرواية بصيرة تلمح ما لا يراه الآخرون وتقول بما لا يقبلون به ولا ينتظرونه. كتب بركات روايته في سياق إيديولوجي انتصاري يضع مستقبل العرب المشرق في حاضرهم، بلغة ميشيل عفلق، ويضع في حاضرهم ماضياً لا يقل إشراقاً. ورغم السياق، الذي يؤجج العواطف وينظم الإذلال، احتفظ الروائي بـ«ذات مستقلة»، تزهد بالنصر البلاغي وترى هزيمة قادمة. لم يكن في الرواية «رؤيا» بقدر ما كان فيها دفاع عن الذات العاقلة، التي لا تؤنّث البيوت الفقيرة بالبلاغة الفخيمة.

خلق جبرا، في «صراخ في ليل طويل»، بلدة من الإشارات والرموز وملامح أسطورية، تُستَهل بالقبح والرذيلة وينتظرها الحريق، وأنشأ بركات، في «ستة أيام»، بلدة موازية، تشرف على بحر لا تراه، ترى الوقت في ساعة معطلة وتمتثل إلى إرادة الأموات، وينتظرها الحريق. بلدتان متآكلتان، جديد هما قديم يتداعى ولا يدري. وبسبب سيطرة الأموات على الأحياء يختصر الروائي زمن البلدة إلى يوم واحد، بالمعنى المجازي، وإلى «ستة أيام» بالمعنى الحكائي. كأن «الزمن التقليدي»، الذي يقمع الأزمنة الأخرى، لا يستعجل الهزيمة ولا يستمهلها، منذ أن حوّل «الأيام» إلى يوم سلطوي يهزم شعبه وينصر عدوه. تبدأ الرواية بجملة بصيرة حاسمة: «أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض..». تعثر الجملة التي تستهل «اليوم الأول» على جوابها في «اليوم السادس»: «هذه دير البحر. إنها تشتعل. النيران تمتد في خط طويل..». يستأنف بركات قول جبرا، المتحدث عن رماد هو شرط انبعاث قادم، وإن كان في رواية الأول هواجس سياسية واضحة، لم تؤرق الثاني إلا صدفة.

بنى بركات روايته من مستويات متعددة: أولها خطاب إيديولوجي مباشر يتناثر فوق «الأيام الحكائية»، يندد بمجتمع متداعٍ يتوازعه الأموات وأحياء لا يمسهم الزمن، مطمئن إلى انغلاقه ومتمسك بانغلاق يمكّن اضمحلاله. يقول الراوي في «اليوم الأول»: «لا يذكر أنه انعطف نحو هذا الزقاق العفن. وتساءل لماذا تتراكم هذه البيوت على نفسها فتحجب نور الشمس. يخافون. شعب سلحفاتي. هذه التلال الجميلة لماذا لم ينفردوا حولها ويفتحوا صدورهم للشمس والمطر؟ في الواقع إن الخرافة فقط جزء من وجودهم. تراهم هل يصمدوا حتى يوم المعركة؟ من أجل ماذا يعيشون؟ كل همّهم أن يعيشوا، أن يتوالدوا، أن يستمروا. مثل النمل والذباب. الأعداء جائعون في أعماقهم لأن يحتلوا هذه البلاد. ص: 21». تتصف البلدة، التي تتهيأ لمحاربة عدوها، بالعفونة والانغلاق والبلادة والخرافة وكره الجمال وحياة حَشَرّية يومها كأمسها.. ولهذا لا تكون «الأيام الستة»، وهي يوم واحد، إلا مرايا سلب أصلي، يعالجه الحريق الشامل، ولا يفعل

البشر حياله شيئاً.

يعلن «اليوم الأول»، على مستوى الخطاب، عن أحوال بلدة مدثّرة بالموت، وتعلن «الأيام الستة»، على مستوى الحكاية، عن الانتقال من الموت المجزوء إلى الموت النهائي، كما لو كانت الحكاية برهنة عن مآل اليوم الأول، الذي يساوي الأيام اللاحقة. تترجم الحكاية المعنى بشخصيات متقاطعة في قصة حب معطّلة، حال ساعة البلدة، بين عاشقين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين، يوحدهما الموت وتفرق بينهما الحياة، ذلك أن «الشهيد المعطّل»، يعلّم الأحياء – الأموات احترام تقاليد الموتى، ولا يعلمهم عن الحب شيئاً. تدور الحكاية في ثنائية الحب والكراهية والحياة والتقاليد والعدو والأنا المتخلفة، وتنتهي إلى الكارثة. وضع الروائي في مواجهة الزمن المعطّل دينامية السرد، ووضع الحب في مواجهة سطوة الأموات، وألقى بالعلاقات جميعاً في موكب الحريق القادم، منتظراً الذي يأتي ولا يأتي. بل أنه، وهو يقابل الميت بالحي، نقض البلدة المغلقة بزرقة البحر الفاتنة وبوجوه الطبيعة المشمسة، ونفي تقاليد البلدة بـ«نبي جبران»، الذي دعا إلى «محبة بلا قيود». توطد الرواية المعنى، وهو مفتوح ومغلق، بشخصية المثقف المتمرد، الذي يقول بالتمرد ولا يحسن تجسيده، فهو أثر ملتبس من آثار استبداد قديم لا التباس فيه. يتساوى، في النهاية، العاشق وداعي الكراهية والمثقف والأميّ والذاهب إلى مقاتلة العدو والآخر الذي اختار اللواذ، فالعجز يوحّد الجميع، والنار مآل الوجوه المتناظرة.

صاغ بركات بلدة معطّلة الزمن وألقى بها إلى الحريق، وانتظر ولادة جديدة. والحريق موضوعٌ، يقوّض الأحياء ويحولهم إلى رماد، والحريق إشارة يستولد زمناً مبدعاً من زمن من رماد. إنه المكان المبدع الذي ينبثق من لا مكان، أو أنه إنسان «نيتشه» الكامل، يعيد للحب الطليق معناه وللزمن الحي ساعته المثمرة. لا مكان للبراءة في «مجتمع أبوي» عفن، يجدّد فيه الأب الميت أباه ويتجدد بابنه، حتى لو تلا البريء المفترض سطوراً من «كتاب النبي»، وأدرك أشياء كثيرة من أسطورة الرماد والانبعاث. تتراءى الهزيمة، في تصور يلامس الشعر والأسطورة والمعيش، نصراً وهزيمة معاً، نصراً «مؤقتاً» لعدو اجتاح مكاناً عفناً، وهزيمة «ضرورية» لمجتمع هزم ذاته، واستحال إلى «رماد مبارك» يستمطر غيوماً مباركة. تأتي الهزيمة من الواقع ويجيء النصر من أسطورة مربكة، توزّع النصر، بأقساط مختلفة، على المنتصر والمهزوم معاً.

صرّح جبرا في روايته: «صراخ في ليل طويل» بفكرتين أساسيتين: كل الأزمنة عارضة وواهنة ما عدا زمن الفن، الذي يهمّش «التاريخ الاجتماعي» وما يتعيّن به. أما

الفكرة الثانية، وتستكمل الأولى، فتربط بين الفنان وما يعوّق حركته، بين مطلب الحرية وضرورة إشعال الحريق بعلاقات المجتمع الذي يجهل معنى الفن والحرية. هذا التصور جعل جبرا، وقبل عامين من سقوط فلسطين، يبني عالماً مغلقاً من الأساطير والرموز، لا ينفتح أبداً على معيش مشخص ينتظره الغرق. أخذ بركات بتصور جبرا ووضع فيه تجربة حياتية، لا تفصل بين الفن والمعيش والفنان ومقولات الواقع، وتملي على «الذات المستقلة» أن ترى إلى الواقع، الذي ترفضه، بمقولات تحيل عليه: سطوة التقاليد على مجتمع هجين يلامس الحداثة، تجذّر الطائفية في مجتمع يعرّف الإنسان بطائفته، الصراع العربي – الإسرائيلي، خيبة النخبة المثقفة التي تقول ما لا تفعل، التعارض بين مكان جغرافي طليق ومجتمع «تاريخي» مغلق.. انزاح بركات عن جبرا، موحداً بين حرية الفنان والحرية المجتمعية، واستأنفه بأسطورة، تشتق الوجود من العدم وأجمل الأمكنة من أمكنة أتى عليها الحريق.

لا توحد الأسطورة الشائعة عن الرماد والانبعاث وتموز، بين جبرا وبركات، فالأول مأخوذ بالفنان – الرسول الذي يتطيّر من الواقع، والثاني «مثقف – سياسي»، يدرك معنى القول والسلطة والرقابة واستراتيجية القول المتمرد.. لذا، فإن لواذ الرواية بالأسطورة، كما النص الروائي كله، تعبير عن صوت مقموع في زمن لا يسمح بالاختلاف، وعن احتجاج ماكر يراوغ سلطة تجتاح الفضاء كله. تتعيّن الرواية مجازاً والأسطورة مجازاً للمجاز، ويسعى المجازان إلى هتك الواقع واتقاء شروره. وفي المجازين واقع يتقاطع مع المعيش ويتجاوزه، وفيهما معاً زمن يقطع مع الزمن المعيش ويبشر بآخر. ولعل استراتيجية القول المتمرد – المقموع هي التي تخترع مكاناً لا وجود له: «دير البحر»، وتقع على وسيلة غريبة تدك الواقع هي: «الحريق»، وتلوذ بـ«غد» إنساني، يضّن به المعيش ويجود به الحريق. تحتجب علاقات المعيش وراء مجاز يقول الحقيقة، ويعيد تعريف الحقيقة ويمزجها بالأمل.

إذا كان كلام السلطان سلطان الكلام، فعلى القول الذي يتمرد على السلطان أن يأخذ بلغة جديدة. تتكثف، ربما، دلالة «ستة ايام» في تلك اللغة الأخرى، التي تقطع مع بلاغة سلطوية، تنطق بالكلمات وتحذف مواضيعها، ومع إنشاء مدرسي كثير الكلمات وقليل المعنى. كأن الرواية تبني تصورها من لغتها، تلك المقتصدة المتقشفة المتوترة، الهاربة من بلاغة السلطة، التي تعلم الاطمئنان وتلغي الأسئلة، ومن سلطة البلاغة التي تضع القاموس في فضاء ووقائع الحياة في فضاء آخر. تتراءى السلطة مرآة لقاموس متكلس، لا يتغيّر وينهى عن التغيّر، وتبدو الرواية مرآة لقاموس عصي على الثبات.

«ستة أيام» عنوان رواية ظهرت عام 1961 تنبأت بهزيمة، تحققّت بعد «ست سنوات». كان في الرواية رؤية وعقل مستقل، يعرف شروط النصر والهزيمة، ويدرك أن مجتمعاً يحكمه الأموات أقرب إلى المقابر منه إلى البيوت. ظهرت رواية بركات في سياق أدبي يعطي «البطل الإيجابي» مساحة مستريحة، تأخذ بيده من ملكوت الفقراء إلى أرض الفضيلة، وتعيد من خلاله حديث السلطة عن النصر والهزيمة. كان المجاز الروائي، الذي لا يحتاج الكلام السلطوي إليه، حديث المقموعين، الذين لا يعرفون الكتابة، و«مكتبة» الباحثين عن الحقيقة في زمن سلطوي يحتكر المكتبات.

4 - المؤرخ والروائي: يقين الانتصار وقلق التساؤل:

في عام 1980، وفي زمن يُكاثر هزيمة حزيران، نشر المؤرخ الفلسطيني العجوز محمد عزة دروزة 1888 - 1984 كتاباً في جزأين، عنوانه: «العدوان الإسرائيلي القديم والعدوان الصهيوني الحديث»، غايته إضاءة الحاضر العربي بمعرفة من الماضي. يسرد الكتاب، كما يعلن عنوانه، أطواراً من الصراع العربي - الإسرائيلي، مفسّراً ما استجد بما تقادم، ومشتقاً انتصار الحاضر من قديم منتصر. يتكئ المؤرخ، الذي عايش العدوان الحديث في أطواره كلها، على فكرة الشر اليهودي الأصلي، الذي لا يتغيّر في الأزمنة ولا تغيّر الأزمنة من طبيعته. والشر المتأبّد يستدعي، لزوماً، الخير الذي لا زمن له، ويدخل معه في منازلة معروفة المآل، تراوغها الأزمنة ولا تمنع عنها النصر الأخير.

يساوي المؤرخ بين الشر الجوهري والسر، فما لا تُعرف بدايته سر وإلى الأحجية أقرب، ويعود لاحقاً إلى كشف السر دون أن يكشف عنه. يتراءى السر، حين يضع المؤرخ الفلسطيني السلب اليهودي في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، كما لو كان لليهود قسط من البراءة، قبل أن تسقط عليهم «عقدة نفسية» تحضّهم على الاعتداء على الغير، ويتراجع السر حين يكتشف المؤرخ حقيقة «الشرع الديني اليهودي»، الذي يمزج الروح اليهودية بتعاليم عدوانية عن «شعب الله المختار»، وعن حقوق الشعب المصطفى في امتلاك ما أفرده الله به. غير أن المؤرخ لا يتقدم في كشف السر كثيراً، لأنه لا يشرح أسباب عزوف اليهود عن التعاليم الربانية الصحيحة، ولا تلك التي تجرّهم إلى اصطناع أسفار دينية شريرة. فلا يصطنع الكتاب الشرير إلا من حايثه الشر واستقر فيه، وتمكّن منه مقت الخير والأخيار. يظل السر في مكانه مستأنفاً حكايات إبليس، أو حكاية «اللعنة الإلهية»، التي تسقط حيث أراد لها الله أن تكون.

يتعيّن اليهودي بجوهر لا يشرحه التاريخ ولا يغيّره، يتساوى فيه اليهودي في زمن فرعون ويهودي الأزمنة الحديثة. ولأن اليهودي عصي على التحوّل، يكون عدوانه

الجديد امتداداً لعدوانه القديم، مما يشلّ دلالات التحوّلات التاريخية ويضع «وعد بلفور» في جميع الأزمنة، ويجعل الصهيونية قديمة - حديثة، أي لا وجود لها. يعود المؤرخ إلى العدوان القديم بحثاً عمّا يضيء العدوان الحديث، وذلك في دورة غريبة محمّلة بالميتافيزيقا والتاريخ، أي بأساطير الأولين وتحوّلات «الإنسان» الاجتماعية. كأن المؤرخ يستقدم التاريخ ويستبعده معاً: يستقدمه وهو ينتقل من وثيقة تاريخية إلى أخرى، ويختلف إلى الوثائق المختلفة ويكاثرها، ويستبعده بشر جوهري وبـ«لعنة إلهية»، تنص على مكافأة الخير ومقاصصة الأشرار. يعطف المؤرخ ميتافيزيقا الشر على ميتافيزيقا الانتصار، واضعاً هزيمة إسرائيل الراهنة فوق أرض البداهة.

يقول المؤرخ بشرّ يهودي غير قابل للتفسير معترفاً، دون أن يدري، بخصوصية يهودية فريدة، تتناتج دون أن تحتاج إلى معطيات السياسة والاقتصاد و«المصالح الدنيوية»، ودون أن تردّ إلى نابليون، الذي وعد اليهود بالعودة إلى «أرض أجدادهم»، أو إلى اللورد بلفور، الذي وعد اليهود بـ«وطن قومي». وواقع الأمر، أن المؤرخ الذي اشتق العروبة من الإسلام، يرتاح إلى أسطورة الأصل، مستولداً من شر قديم مهزوم ما ينصر أصلاً خيراً يتجلى فيه «شعب مختار» آخر. فإذا كان مستقبل الأصل ماضيه، فإن للشر -الأصل، كما للخير - الأصل، مستقبلاً على صورته. يستعيد الخير العربي، الذي هزم الشر اليهودي في الماضي، انتصاره في المستقبل، ويعيد إلى خصمه الشرير هزيمته القديمة. ينتصر اليهود بـ«أسفارهم الشريرة» إلى حين، وينتصر العرب على غيرهم بعد زمن، كما لو كان العرب «أسفاراً» أخرى منتصرة بذاتها، تحوّل العلم والتكنولوجيا والعلاقات الاجتماعية إلى قشور عارضة.

في الخطاب الذي يخلط التاريخ بالميتافيزيقا وميتافيزيقا الشر بميتافيزيقا الانتصار ما يثير الفضول. فالمؤرخ الراحل لازم القضية الوطنية الفلسطينية، في أطوارها المختلفة، وعايشها مقاتلاً صادقاً، وشغل مناصب في الحياة السياسية، تمتد من عام 1906 إلى عام 1948. كان دروزة في قلب الفعل الوطني، سجّل وقائعه اليومية في آلاف الصفحات، بل أنه رصد تفاصيل ثورة 1936 - 1939 في دفاتر صفحاتها 6500 صفحة. وانصرف بعد هزيمة فلسطين، ولمدة تتجاوز ثلاثين عاماً، إلى تأمل تاريخ العرب والإسلام، وألف فيه خمسة وعشرين كتاباً، حظيت بتقدير دوائر علمية وسياسية مختلفة.. كل شيء يحيل على مقاتل وطني وباحث مجتهد نزيه، وكل شيء يحيل على اجتهاد لا ينتفع بالتاريخ ولا يستخلص من التاريخ دروساً نافعة.

يقيم دروزة اجتهاده على مبدأ التناظر، إذ الحديث يحاكي القديم، وعلى مبدأ

التكرار، إذ ما انتصر في زمن لا يخطئه الانتصار في زمن لاحق. غير أن بنية الخطاب، وهي تعطف مبدأ على آخر، تفصح عن مقولات معينة: تفصح عن المفيد، وهو يختلف عن الصحيح، الذي يرضي أفكار المؤلف ويعمّم الرضا المجاني على شعبه، وتعلن عن اليقيني، الذي يرضي الهوى وينهى عن المساءلة في ثنائيات متراصفة عناوينها: الخير والشر، النعمة الإلهية واللعنة الإلهية، الشعوب الصالحة والأسفار الطالحة، وتجهر بانتصار حتمي تقابله هزيمة أكيدة.. لم يكن دروزة سلطوي الطموح وإن كان سلطوي الخطاب، احتفى بالمنفعة التحريضية، المشغولة بالهزيمة والانتصار، وهمّش «الحقيقة»، التي تبدأ من الواقع المشخص في أسئلته المحددة. ولم تكن الحقيقة المغفلة إلا «الحقيقة الصهيونية»، التي تتعين بزمن أوروبي منتصر، مفرداته التوسع والحداثة الاجتماعية والأنظمة التابعة، التي تقبل ببعض الحقائق ولا تقبل بغيرها. ليس غريباً، في تصور سلطوي، أن يكون دروزة حكاء في موقع أراده مؤرخاً، وأن يكون مؤرخاً في موقع شاءه حكاء. فهو في مذكراته اليومية الشاسعة مؤرخ بامتياز، يرصد الوقائع اليومية المشخصة، وهو في كتاباته التاريخية المختصة حكاء غريب، لا يحكي عما كان بل عمّا يجب أن يكون. والسبب قائم في عفوية «اليوميات» التي تسجل ما ترى ولا تحشره في المقولات الإيديولوجية، وفي إيديولوجيا المؤرخ، التي تمزج «الوثائق» بالأهواء القومية – الدينية، وتربط بين الأهواء وأمة خيّرة تدافع عن الحق.

استدعى المؤرخ، الذي لم يكتب التاريخ، مؤرخاً مغايراً، يكتب عن الأسباب التي منعت المؤرخ الإيماني عن كتابة التاريخ. فبعد أن ترك دروزة «يومياته» مهجورة في العراء ولاذ بـ«النعمة الإلهية»، جاء غسان كنفاني بيوميات جديدة، ترى إلى الإنسان في متاهة بؤسه الذاتي، دون نعمة أو نقمة، وتراه فوق أرض رخوة قاتلة، هجرتها الأصول المباركة، أو لم تلتقِ بها. استدرك المؤرخ المغاير، في «رجال في الشمس» – 1963 – ما أخطأه المؤرخ الإيماني، فاكتفى بحاضر مكتفٍ بذاته، وبأقدار عربية وفلسطينية بائسة. قاسم الروائي المؤرخ التزامه القومي، ولم تقاسم الرواية النص التاريخي تأويلاته، لأنها تعاملت مع الدنيوي وأعرضت عن أقوال «الأسفار»، واختلفت إلى المخيمات وقطعت مع البلاغة المدرسية الإنتصارية.

حظيت «رجال في الشمس» بدراسات متعاقبة، جدّدها مآل الكاتب الذي اغتاله الإسرائيليون. توقف بعض الدارسين أمام جملة شهيرة: «كان الفرار موتاً»، واشتق منها ضرورة المقاومة، وتوقف بعض آخر أمام جملة أكثر شهرة: «لماذا لم يقرعوا جدران الخزان»، والتقى برسالة «الأدب المقاوم»، وانصرف طرف ثالث إلى شواغل تقنية،

تقيس الزمن الفاصل بين الدخول إلى «الخزان» والخروج منه إلى المقبرة. ومع أن في المواقف جميعاً وجوهاً من الحقيقة، فالقول الروائي ينشر أولاً بداهة البؤس العربي، الذي يغدو عند الطرف الأضعف، أي الفلسطينيين، أكثر كثافة واتساعاً. فقد تشير المخيمات إلى القضية الفلسطينية، دون أن تشير إلى وعي فلسطيني بأسباب «القضية» وآفاقها.

أعلنت الرواية عن بؤس عربي طريف، يكرّم القضية الفلسطينية ويقمع الوجود الفلسطيني، ويحوّل الوجود المقموع إلى تهمة متجددة. ومع أن الزمن الذي كُتبت فيه الرواية شهد نهوضاً قومياً يرد على قيام إسرائيل، فقد أبصر غسان بؤساً يخترق البشر والسلطات السياسية التي ينتمون إليها. فالتاجر المزعوم مهرِّب و«دليل البصرة» لا يكترث بالقانون ولا يخشاه و«موظف الحدود» فقير الطموح ضئيل الهموم. ولهذا تكون دورة الفلسطيني حول ذاته حكاية عن ضياعه، تستبطن أخرى عن تداعي الجدار العربي الذي يستند إليه. يلفّ البؤس الإنسان العربي، فلسطينياً كان أو غير فلسطيني، وإن كان غسان، الذي يفصل التجربة الفلسطينية عن غيرها، يساوي بين الغفلة الفلسطينية والجريمة، ويطالب بإنزال العقوبة القصوى بمغفل لا تجوز عليه الرحمة ولا تليق به الشفقة، دون أن تمنع عنه أحكامه الباترة التأسي وأسئلة قلقة. كأن في وعيه الوطني الممزق ما يستمطر على شعبه الدموع واللعنة، يحتج على أوهامه، ويلعن أرواحاً بليدة تعيش تجربة لا تدرك معناها، وتمتلك ذاكرة محشوة بالفراغ والدموع. فالسائق الذي قاتل في «الرملة»، قبل عشر سنوات، يبيع الفلسطيني الآخر بنقود قليلة ويرسله إلى الهلاك، والسائق العنّين الذي «جاهد في الطيرة» يسلب ضحاياه الهالكة متاعها الفقير، والكسيحة «التي فقدت ساقها أثناء قصف يافا» تشتري برزقها الضئيل زوجاً رخيصاً، والزوج الرخيص يهجر أسرته من أجل غرفة من الاسمنت، وولد الزوج يكف عن مساعدة عائلته ويجبر الأخ الأصغر على ترك المدرسة، و«العم» يساعد ابن أخيه الشهيد كي يعود زوجاً لابنته، والشاب «الثائر على التقاليد» يبادل النقود الرخيصة بوعود كاذبة.. عالم فلسطيني مغلق قوامه الهوان والبؤس الروحي والتداعي الأخلاقي، ينفتح على خارج عربي عناصره «السمسرة» والمتاجرة بالأرواح والجرذان المتقافزة في الصحراء والبيوت.

يكثف غسان الوجود الفلسطيني في مجاز: الميت – الحي، الذي تشده الحياة إلى الرغيف ويشده الرغيف إلى المقبرة. كل فلسطيني، وبعد عقد من النكبة، يحمل داخله خراباً داخلياً، يأمر بالصبر والانتظار، أو بتمرد بائس يستجلب المهانة. يتكشف المجاز

في شخصيات روائية متعددة: الكسيحة التي دفنت ساقها، السائق العنّين الذي دفن رجولته، الكهل الذي دفن أستاذه النجيب، الشاب المتمرد الذي استشهد والده قبل الخروج، «العم» المتمسك بوعد ينتمي إلى زمن اندثر.. يزامل الموت الفلسطينيين جميعاً، مفصحاً عن زمن كان ومضى، وعن مكان حميم كان وانقضى. وإذا كان الموت المنقوص علاقة داخلية في الكيان الفلسطيني، فإن على الفلسطيني أن يكمل موته أو أن يتمرد على الموت ويحالف الحياة.

يميّز الموت - الانبعاث الفلسطيني من العربي، ويفصل بين موت الأول وموت الثاني. وبسبب ذلك يكون الموت العربي في «رجال في الشمس» مترامياً ومستقراً، لا يؤرق أحداً ولا يسائله أحد، على خلاف موت فلسطيني تصحبه صرخة مدوّية. يبدو الموت الفلسطيني في الجسد المبتور والذاكرة الخربة، ويتجلى الموت العربي في الصحراء و«شهر آب» الذي يضع في الصحراء صحراء أخرى، وفي صمت يلف الأموات والأحياء. وما «موظف الحدود»، الذي يبدو للوهلة الأولى فاصلاً بين الجنة والجحيم، إلا «رضوان» كاذب، تسبقه الصحراء وتتلوه مزبلة رابية.

يحمل الميت - الحي وعياً متداعياً، يفصل بين الغاية والوسيلة وبين القدمين والطريق. ليس غريباً، وقد دفع غسان بالبؤس المعنوي والأخلاقي إلى تخومه الأخيرة، أن يساوي بين الفلسطينيين في أعمارهم المختلفة، وأن يوزّع عليهم موتاً متساوياً، يسقط على الكهل الحالم بحقل الزيتون والشاب المتمرد واليافع الذي لم يكمل مدرسته. ينتهي الجميع إلى مشيئة وازع أخلاقي يقول: من لا تستيقظ فيه كرامته يموت بلا كرامة، ومن يستظل بالغفلة يجيره الموت المهين. وما «أبو الخيزران»، الدليل الفلسطيني العنّين الذي جاهد وانهزم، إلا قناع الأرواح البائسة التي اختارته دليلاً، فهي منه وهو منها، أنقاض متساندة سائرة إلى الموت. ولذلك لا يستطيع «الدليل» دفن من اختاروه دليلاً، لأنه، يحتاج إلى من يدفنه، منذ أن فقد استمراريته البيولوجية وانفتح على الخواء.

مات الفلسطيني في «الخزان» اختناقاً وانتهى جثة مستباحة في قبر - مزبلة. والموت، الذي حسم الفلسطينين في أعمارهم المختلفة، مجاز البائس الذي يعالج حياته بخيارات بائسة. فالطقس الجنائزي الذي يلازم الميت العادي يذكّر، نظرياً، بفضائله، ويخترع له الفضائل إن كان الموت صدفة غير متوقعة، ويردّد أمام الخلف مناقب السلف الذي رحل. يهوّن الطقس رذائل الميت العادي وينسب إليه صفات حميدة لا يعرفها. لا يأتلف هذا مع فلسطيني «رخيص»، لم يمت كما مات غيره، لأنه مات قبل

أن يستأصله الموت. والطقس الذي هجس به «أبو الخيزران»، ولم يستطع القيام به، إشارة إلى «ميت – حي» أجّل دفنه، وإلى «دليل» ينتظر من يدفعه إلى قبره الأخير. لا مناقب إلا الغفلة، ولا فضائل إلا الهوان، وعلى الفلسطيني الذي افترش اللواذ أن يلتحف بالإهانة. هجس الدليل، في لحظة أولى، بـ«قبر لكل واحد»، وحين اكتسح الميتُ فيه الحي ألقى بالجثث الثلاث إلى المزبلة، طارداً أشباح السلف والخلف ومستبقياً الفراغ.

«انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه: لماذا لم يقرعوا جدران الخزان؟». تحمل الجملة دلالات مختلفة الاتجاهات، وتستبقي سؤالاً قلقاً وقَلَقاً متسائلاً: تؤكد خواء «الدليل» ذلك أن سؤاله، كما صمته، لا يغيِّر شيئاً في أحواله وفي أحوال الآخرين، فلا هو بالجلاد السعيد ولا بالضحية الشاكية، منذ أن اختلط فيه الموت والحياة. وفي الجملة ما يخفف أسى الراوي، لأنها تحيل، ضمناً، إلى «غد موعود»، سيلتقي بضحايا متحررة من الخوف ترفض الصمت وتقرع جدران الخزان. وفي الجملة – السؤال، المحمولة على طقس تراجيدي، ما يحاور قارئاً – فلسطينياً، يرى إلى «أُضحية» افتدت غفلته بحياتها، طالبة منه ألا يستأنف الغفلة والسقوط. كأن في الموت المهين ما يقترح على الفلسطيني موتاً آخر، وما يفجّر فيه عنفاً نبيلاً ينتقم لفلسطيني هجين لا هو بالضحية ولا هو بالشهيد. تحتشد في الجملة الشهيرة دلالات متعددة تبرّر، في النهاية، موت الذين ماتوا، لأن في موتهم ما يتفق مع مبادئ الأخلاق ومعايير الأحكام الصائبة، فلا رحمة للمهزومين ولا عوناً لمن لا يساعد ذاته.

ما الفرق بين المؤرخ، والروائي الذي يسائل التاريخ ويبحث عن معناه؟ ارتاح دروزة إلى أسطورة الضمان المبارك، حجب بؤس الحاضر بسحر الماضي، وتمسك: بثنائية النصر والهزيمة، التي تكرِّر ثنائية الحق والباطل، فترضي الجميع وتقبض على الفراغ. كان في تبشيره يُطمئن القلوب والعقول، مرحّلاً النصر من الماضي إلى الحاضر وشارحاً الحاضر بأطياف زمن مقدس قديم. ولم يكن خطابه الإيماني، الذي يذيب المشخص في أثير المجرد، إلا حكاية الخير والشر المتأبدة، التي تضع النهايات في البدايات، وتضع في البدايات – النهايات نصراً يقينياً، يواسي البشر ويوطد عجزهم. يقول في نهاية الجزء الثاني من كتابه: «مما تقدم يبدو واضحاً أن استمرار الصراع حتمي بين العرب والصهيونية إلى أن ينتهي بالانتصار الحاسم لأحد الطرفين. ومقتضى التاريخ ونواميس الاجتماع أن يكون ذلك للعرب دون الصهيونيين.. ص: 251». تصدر حتمية الانتصار عن حتمية الصراع وعن «مقتضى التاريخ ونواميس علم الاجتماع».

يأخذ الحكم، ظاهرياً، بلغة علمية، ويأخذ، جوهرياً، بلغة نقيضة، ذلك أن «مقتضى التاريخ» هو «مقتضى الحق القديم»، الذي يقول بالصراع ولا يتوقف أمام العناصر المحدّدة التي تندرج فيه. يبدأ المؤرخ باليقين وينتهي به، متخذاً من اللاتحديد شرطاً لازماً، ومختزلاً السببية التاريخية المتعددة العناصر إلى عنصر إيماني. في مقابل اليقين، الذي يخترع الانتصار من تاريخ مخترع، يلجأ الروائي إلى سؤال متعدد الطبقات: «لماذا لم يقرعوا جدران الخزان؟»، الذي يتوزع على الراوي والقارئ والضحية والمتهم الذليل.

يرى الروائي إلى «إنسان محتمل»، سلطته في ذاته وإرادته متحررة من السلطات جميعاً. يبدأ من الدنيوي، يلمس الفرق بين المقاومة والفرار، ويفتش عن الفرق بين الغفلة واليقظة، ويميز عروبة البلاغة من عروبة أخرى. تأوي العناصر كلها إلى فضاء الاحتمال، فلا ضمان ولا يقين، طالما أن درب الفلسطيني تختلط بدروب أخرى، وأن الدرب الذهبي المفرد لا وجود له. وإذا كان المغفلون يؤمنون بدرب مفرد يقودهم إلى الموت، فعلى نقائضهم أن يعرفوا دروباً متوّجة بالاحتمال، فنهاية الدرب لا تعني نهاية السؤال. أعطى غسان كنفاني في «رجال في الشمس» رؤية متشائمة في سياق تاريخي يوهم بشيء آخر، وأصاب. وصل إلى ما وصل إليه حليم بركات، بشكل آخر.

5 - المؤرخ والروائي : عسف الرغبة ومنطق الحرية :

جاء محمد عزة دروزة من ثقافة تقليدية واستقر فيها، تؤكد العروبة ديناً والإسلام قومية. في حقل ثقافي مغاير، وبعد زمن، ظهر المؤرخ الفلسطيني ماهر الشريف، الذي درس التاريخ في جامعة فرنسية، مستأنساً بماركسية بعيدة عن الانغلاق، دعته، لاحقاً، إلى قراءة «عصر النهضة» العربي بمفردات جديدة. التزم المؤرخ الأول بقومية متديّنة، أو بدين «مُقَوّمن»، وتعامل الثاني مع مفهوم صراع الطبقات، الذي يعاين طبقات اجتماعية مشخصة، ويتوجه، أحياناً، إلى طبقات شبه مخترعة.

في كتاب تتجاوز صفحاته الخمس مائة، عنوانه: «البحث عن كيان»، قرأ د. ماهر الشريف حقبة من تاريخ فلسطين الحديث، تمتد من عام 1908 إلى 1933. والاختيار لا تعسف فيه، وإن كان المؤرخ الوطني يقول بغير ذلك، يبدأ بواقعة متميزة وينتهي بحدث تاريخي خطير. والواقعة الوطنية ظهور صحيفة «الكرمل»، التي أنشأها نجيب نصار عام 1908، وعياً منه بخطر صهيوني متصاعد، إن انتصر غيّر تاريخ فلسطين الموروث، وأدرجه مغلوباً في تاريخ غريب. ويتعيّن الحدث التاريخي بـ«اتفاق أوسلو» الذي وعد، وفي صدفة غائمة، بنقل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي إلى طور جديد، يحاصر

التقاتل المتجدد وينصر الحوار والاعتراف المتبادل. تتحدّد «الكرمل»، في هذا التصور، بداية واضحة لوعي وطني منظم يجابه الصهيونية، ويظهر «السلام الغائم» تتويجاً لكفاح وطني قديم.

أخذ ماهر الشريف بمنهج التاريخ التتابعي، الذي يرد كل واقعة إلى أخرى قبلها، ويعطفها على واقعة لاحقة، مؤكداً التاريخ جملة من الوقائع المعروفة المتراصفة. ولهذا تتلو البداية، أي صحيفة نصار، اتفاقية سايكس بيكو، التي استولدت وعد بلفور 1917، فـ«هَبّة البراق» 1929، التي أشعلها حس شعبي يعرف التضحية ولا يعرف السياسة، فثورة 1936 - 1939 الشهيرة، التي فتح إخفاقها المأساوي الدرب واسعاً أمام هزيمة 1948. وإذا كانت الوقائع المتواترة، التي رمت على الشعب الفلسطيني بخطر قاتل لا يعرفه غيره، قد أنتجت وعياً فلسطينياً وطنياً وقومياً معاً، فإن الخروج من فلسطين قاد الفلسطينيين إلى وعي قومي جديد، كثير الانفعال وقليل الحسبان. بيد أن المنفى، وبعد سنوات من الاختبار، وضع في الوعي الفلسطيني صيغة جديدة، عبّرت عنها منظمة التحرير، التي أُختصر في تاريخها تاريخ الشعب الفلسطيني لعقود متعددة. وهذا الاختصار، الموضوعي والمتعسف في آن، دفع ماهر الشريف إلى «تحقيب تاريخي» يتساوى فيه تاريخ الفلسطينيين بتاريخ البرامج السياسية - التنظيمية للمنظمات المنتسبة إلى منظمة التحرير. انطوى الاختصار على استبدال مزدوج: استبدل بالشعب التنظيمات السياسية التي تحيل عليه، واستبدل بالتنظيمات الوثائق المكتوبة الصادرة عنها.

كان ماهر الشريف، وهو يختصر علاقات كثيرة معقدة إلى «الوثيقة»، يقوم بما يقوم به غيره من المؤرخين، الذين يعثرون في «الوثيقة» على إجابة موضوعية عن أسئلة محددة. غير أن ماهر لم يتوقف كثيراً أمام الفرق بين «استعمال الوثيقة» و«تصنيم الوثيقة»، ذلك أنه ارتضى بها ورضي عنها دون تدقيق ولا مساءلة. وواقع الأمر، أن القبول بـ «الوثيقة» لا يمنع عنها سؤالاً لازماً هو: ما هي طبيعة الطرف الذي كتبها، وما أقساط المعرفة والهوى في ما كُتب؟ أقصى المؤرخ الأسئلة وساير إيمانية تقوده من صواب الوثيقة إلى صواب الطرف الذي كتبها، وصولاً إلى صواب النتيجة التي جاءت بها، أي «اتفاق أوسلو»، الذي يبارك وثيقة صادقة باركته قبل أن يأتي. ولعل بداهة الصواب، التي توحّد بين الوثيقة وصاحبها، هي التي جعلت المؤرخ يشتق النهاية الصائبة من بداية مماثلة سابقة، وأن يضع «الكرمل» و«اتفاق أوسلو» في زمن واحد، هو زمن «الحق»، الذي خادعه الزمن فترة، قبل أن يأخذ بيده إلى بداية الانتصار. لذا

يتحدث المؤرخ في بداية كتابه عن «العدل النسبي»، الذي جاء به «الاتفاق» المشهور، وعن «العدل المطلق»، الذي يوجد في أزمنة ويحتجب في أزمنة أخرى، وما يحتجب في أزمنة قاهرة يعود واضح الوجه في الأزمنة العادلة.

انطوى كتاب ماهر الشريف على خطاب تبرهن عليه الوثيقة وعلى وثيقة تدلل على صحة الكتاب. غير أن في بنية الكتاب ما يسمح بفصل العلاقتين وتعيين إحداهما، أي الوثيقة، علاقة تابعة واهنة الاستقلال. فقد بدأ المؤرخ من خطاب إيديولوجي جاهز محدد العناصر واختزل الوثيقة، التي اختزلت ما خارجها، إلى سطح خارجي يؤمّن شكل الكتابة و«تقطيع» الكتاب. انطلق الخطاب من فكرة البداية الصحيحة، أي الأصل بلغة أخرى، التي عليها أن تصل، لزوماً، إلى نهاية صحيحة. وبين البداية والنهاية يقوم ما يصل بينهما، أي «الكيانية الفلسطينية»، بلغة المؤرخ، التي تنزع، منطقياً، إلى كيان، وتتحقق، تاريخياً في «اتفاق أوسلو». يعثر الاتفاق على شرعيته في اتجاهات مختلفة: فهو نهاية بداية صحيحة، وتوافق بين المنطقي والتاريخي، وتحقيق لـ«عدل نسبي»، قد يلتقي يوماً بما يرمّم نقصه. إن الخطاب الإيديولوجي المأخوذ بالكيان والكيانية، وله أسبابه الأخلاقية والوطنية، أقنع المؤرخ بالاحتفاء بالوثيقة وتصنيمها، فلم يعاين تماسكها الداخلي ولم يسأل عن تحولاتها السريعة ولم يرَ إلى الفرق بين المكتوب والممارس. يندرج كتاب ماهر، ربما، رغم جهده الوثائقي المتميز، في «أدب المقاومة الفلسطينية»، الذي فرضت عليه أزمنة جائرة أن يكسو الواقع الظالم برغبات كثيرة، وذلك في مفارقة ساخرة تعيّن «الواقع العربي الرسمي» حلماً فلسطينياً كفاحياً. كأن تاريخ الكفاح الفلسطيني كله هو تاريخ اللحاق بـ«السلطات العربية»، التي خرجت من التاريخ، بلغة الاقتصادي المصري فوزي منصور.

أنتج كتاب «البحث عن كيان» خطاباً وطنياً سلطوياً، أو خطاباً لا يكون وطنياً إلا إن كان سلطوياً، اتفاقاً مع أحوال «المحتلين»، الذين يقتاتون بالأمل والمقاومة. والمؤرخ لا يخفي مقاصده، كأن يكتب: «فالفكر السياسي المقصود هنا هو الفكر الذي ابتدعته وأنتجته مؤسسات سياسية، أو مفكرون وقفوا على رأس هذه المؤسسات. ص: 112». يفصح القول، كما أشرنا، عن أكثر من اختزال: يختزل التاريخ الفلسطيني إلى التاريخ السياسي، ويختزل التاريخ الأخير إلى الفكر السياسي – التنظيمي، ويختصر الأخير إلى: «الوثيقة» الصادقة. أخذ المؤرخ بمنهج إيديولوجي يلبيه قامعاً في ذاته، ربما، وفي قارئه الفلسطيني أسئلة كثيرة: هل التنظيمات الوطنية مؤسسات سياسية بالضرورة؟ وهل أنتجت التنظيمات السياسية فكراً سياسياً بالمعنى الدقيق للكلمة؟ هل قاد هذه

المؤسسات فكر صحيح واضح أم سيّرها رجال يحسنون الإدارة ولا يحسنون السياسة أو لا يحسنون الأمرين معاً؟ لم يكن في خطاب ماهر الشريف ما يسمح بطرح هذه الأسئلة، أو ما هو قريب منها، بسبب مقولات تصرّح بالتبشير واليقين والانتصار. بل أن اليقين، الذي لا تكون رغبة الانتصار إلا به، هو في أساس التصور الاختزالي الذي حكم الكتاب، محوّلاً الواقع المعتم المتعدد العناصر إلى واقع يسير شفاف، يستظهر ما لقّنه المؤرخ دون إبطاء ولا مواربة. فتعددية العناصر، في الواقع كما في الكتابة، تمنع الضبط والسيطرة وتستقدم المحتمل واللامتوقّع، والأخير لا ترحب به السلطات أبداً.

اعتنق محمد عزة دروزة إيمانية سعيدة متكئ على عنصرين: يشتق أولهما الانتصار من «الوعد الحق» وعروبة الاسلام، ويتجلى ثانيهما في سلطة البداهة التي تساوي بين السلطات العربية والعروبة، وبين العروبة والانتصار اليقيني على الصهيونية. يختلط التشيّع الإيديولوجي بخطاب السلطة، ويحوّل البحث التاريخي إلى تأريخ مدرسي مطمئن. اقترب ماهر الشريف، رغم استقصاء وثائقي شبه فريد وماركسية منفتحة، من نتائج دروزة، وإن كان التشيع الإيديولوجي الذي تتصادى السلطة فيه جاء من اتجاه آخر. جاء التشيع، ربما، من ماركسية متفائلة، ترى التقدم في التاريخ وترى التاريخ تقدماً، ومن تصنيم الوثيقة الذي يترجم تصنيم السلطة، ويساوي بين الوثيقة والسلطة والصواب. والصواب المفترض يصيّر «سلطة بالقوة» إلى «سلطة بالفعل». وربما جاء التشيّع من قهر فلسطيني متراكم يرى في الغصن غابة كثيفة.

دار المؤرخان الفلسطينيان، رغم اختلاف المنهج والتجربة، في إشكال معقد قوامه سؤالان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما بسهولة: هل الكتابة التاريخية تكتفي بمقولات الحق والعدالة والعدل النسبي والعدل المطلق أم أنها عليها أن تتزوّد بمفاهيم نظرية مغايرة؟ هل يستطيع المقموعون أن يكتبوا تاريخهم دون أن يتوسّدوا أملاً صافياً هو شرط استمرارهم في الكتابة والحياة معاً؟ سؤالان اختصرهما «الفكر السياسي الفلسطيني» إلى سؤال واحد واضح الإجابة، أو تم ترحيلهما إلى مجادل الإبداع الأدبي، كما في رواية غسان كنفاني القلقة «عائد إلى حيفا»، أو في الإبداع الشعري الكبير، الذي يحرر السؤال الفلسطيني من زمنه الضيق ويرسل به إلى أزمنة أكثر اتساعاً.

بعد مرور خمسين عاماً على قيام دولة إسرائيل، وسقوط بلاغة عربية وصعود أخرى، كتب السوري ممدوح عدوان رواية طويلة الصفحات عنوانها: «أعدائي». ورواية عدوان هي الرواية العربية الأولى التي تتأمل جذور الصراع العربي – الإسرائيلي وآفاقه بشمول غير مسبوق، مستدركة ما يقوله المؤرخون بشكل منقوص، أو ما لا يستطيعون

قوله على الإطلاق. تضيء الرواية الفرق بين تأريخ المؤرخين والمقاربة الروائية للتاريخ، إذ الأول محاصر بالتشيّع والرقابة، وإذ الثانية تستنطق الواقع المعيش وتندّد بما يكبّله. يلتقي «عدوان» بالمؤرخ معتمدا توثيقاً دقيقاً، ويبتعد عن المؤرخ مذيباً الوثائق في شخصيات حرّة، تقول ما تودّ أن تقول. والرجوع إلى مذكرات فلسطينية لا تعوزها الدقة، كتلك التي كتبها روحي الخالدي ونجيب نصار وخليل السكاكيني، يظهر الجهد الكبير الذي وضعه «عدوان» في «رواية تاريخية»، تقول ما لا يرغب المؤرخون بقوله، وما شاء الروائي أن يقوله في «موضوع تاريخي».

أقام «عدوان» روايته على السلطة المستبدة، التي تخلق المجتمع عبداً وعدواً في آن. والسلطة المقصودة هي السلطة العثمانية، التي ترحل ولا ترحل، مبرهنة أن السلطة ثروة وأن الثروة سلطة. تتكشّف السلطة – الثروة في تقديس المراتب وامتهان المساواة، وفي عبادة الثبات والرجال والعادات، وفي ولع الكم وتنصيب الامتلاك مرجعاً للحقيقة. قرأ الكاتب «تاريخية السلطة» في استبداد قديم لا تاريخ له، يلغي المواطن وفكرة المواطنة، وقرأها في زمن أوروبي منتصر، يهزم السلطة – الثروة، وينصر صهيونية محمّلة بالمعارف الحديثة والأسفار اللاهوتية. ولهذا يكون صدام «السلطة العثمانية» مع الأوروبي المنتصر اختباراً لها وتعييناً لزمنها، يختبرها في صراع يهزمها، ويرى زمنها التاريخي في الفرق بين الشعب والرعية، فلا استبداد بلا شعب لا حقوق له.

يتميّز المجتمع الحديث بتعددية المستويات التي تبنيه، على خلاف مجتمع السلطة المستبدة المكتفي بـ«مرجع أعلى»، يمحو المستويات جميعاً. أملى الاستبداد العاري، في شفافيته الفقيرة، على الرواية مستوى مسيطراً تمثّل في شخصية «جمال باشا» الذي أعطاه أهالي الشام، خلال الحرب العالمية الأولى، لقب: السفاح. لا تخلق الصفة الأخيرة المستبد ولا تعبّر عن ماهيته التي تتجلّى، موضوعياً، في هوس التملك وتحويل الذات وما خارجها إلى أشياء، حيث المستبد شيء كبير قاتل وما خارجه أشياء صغيرة مقتولة. وفي عالم الأشياء الصغيرة والكبيرة تنتهي القيم ويتحوّل التاريخ إلى عبث راكد لا معنى له. ولعل اللغة الفجة والمبتذلة، التي أنطق بها «عدوان» طاغيته، هي التعبير الأدق عن مستبد مغلق يتلف الدلالات المنطقية، إذ القوة الكاسرة مجلى لضعف أكيد والبطر السفيه مرآة لفقر لا شفاء منه والصرخة الراعدة تعبير عن ذعر شديد. يتلو «المرجع الأعلى»، الذي يستبد بذاته وبغيره، حاشية على صورته، تعيد إنتاج رذائله، بما يتفق مع طقوس المراتب وإجلالها ويعيد إنتاج بنية متجانسة، تُكسر من الخارج لا

غير، بعد أن استقرت في ركود مميت. وفي بنية كهذه، يشكل الخروج على قانون التجانس الراكد مأساة قاتلة، يشي به اختلافه وتفضحه بنية تنهى عن الاختلاف. ولهذا يبدو الضابط الفلسطيني «عارف»، الذي رسمه «عدوان» بدفء جميل، مغترباً بامتياز، يسير إلى كارثة ذاتية وهو يظن أنه سائر إلى انتصار جماعي. إنه نقيض «جمال باشا» وتابع له، ينقضه بنسق أخلاقي من القيم، وتشدّه إليه عادات المؤسسة العسكرية. والفرق الباهظ بين ثقل المؤسسة ووهن نقيضها يهزم الأخلاقي بعد الذهاب إلى المعركة، ويهزمه أكثر قبل الذهاب إليها. يعلن الضابط الفلسطيني، في علاقات التناقض والتبعية، عن مفارقة مؤسية مزدوجة المعنى: يفسر، في علاقات التناقض، هزيمة الضابط العربي وانتصار المسؤول الصهيوني، ويعلن، في علاقات الاختلاف، عن هزيمة الفرد أمام السلطة.

تنتهي رواية «أعدائي»، وهي تتأمل استبداداً تختبره حرب خارجية، إلى أطروحتين: تقول الأولى: يضع المستبد داخله كل شيء ولا يترك لخارجه شيئاً، ينتبه إلى ما يحميه ويتلف ما تبقى. يهدم المستبد معنى التاريخ وهو يقوّض القيم، لأن في تكوين الاستبداد وبنيته ما يبدّد قيم الحرية والعدالة والمساواة.. وتقول الثانية: العداء الجوهري الوحيد في نظام الاستبداد هو القائم بين المستبد والرعية، يرى الأول في الخارج عدواً له، وترى الرغبة في المستبد عدواً لها. تظهر الحرب، في الحالين، اختباراً مكشوف النتيجة، فالأسرى لا يحاربون والعبيد لا يدافعون عمن يسوط ظهورهم.

تصرّح رواية «أعدائي» بزمن السلطة مرتين: مرة أولى بشكل مباشر مرجعه الحرب العالمية الأولى في القرن الماضي: 1914 – 1916، التي انتهت بهزيمة السلطة العثمانية وألمانيا، ومرة ثانية بشكل مضمر مرجعه النظام المستبد ودلالاته التاريخية. ولعل مقارنة صفات «جمال باشا» بصفات المستبد، التي جاءت على قلم أفلاطون وأرسطو قبل قرون منقضية كثيرة، تستأصل النظام من الأزمنة الحديثة وتقذف به إلى زمن تاريخي عصيّ على التحديد. ومع أن رواية «عدوان» تمحورت، في مستوى منها، حول الفرد المستبد، الذي يمثّل مرتبية صارمة، فقد أضاءت المستوى الأول وأكملته، بشكل مدهش، بمستوى ثانٍ مواده المستبدّ بهم في أحوالهم المختلفة. قرأت الرواية معنى السلطة في هوامشها الاجتماعية، وتأملت تلاشي الهوامش في السلطة التي تبتلع كل شيء. والهوامش المهزومة، في مراتبها المختلفة، هي الجندي الجائع والضابط الفاسد والأرواح القابلة للبيع والشراء والعقول المستقيلة والإرادات المشلولة والهيئات

المزرية، وتلك النفوس التي يخادعها الرغيف ويقودها إلى الموت. استولد «عدوان» المستبدَّ من صفاته الذاتية، ومن آثاره الخارجية، واستولد من العلاقتين مدينة الخراب.

تعاملت رواية «أعدائي» مع مستبد لا زمن له، سقط في حرب رأسمالية محددة الزمن. غير أن الغزو الصهيوني الكثيف لفلسطين في بداية القرن العشرين، الذي أخذ منه الشاعر السوري عنوان روايته، يعيد تأكيد الزمن ويزيده وضوحاً. فإضافة إلى «وعد بلفور» 1917، الذي عطف على الفلسطيني صفة «اللاجئ» الشهيرة، يتكشف الزمن التاريخي عارياً في الشخصية الصهيونية الحالمة المقاتلة، التي تحيل على التقدم الأوروبي الكاسح، قبل أن ترتبط، أو لا ترتبط على الإطلاق، بأسفار لاهوتية توحّد بين «أرض الميعاد» و«شعب الله المختار». فعلى خلاف جهاز فاسد رثيث، يلتهم فاسده من لم يصبه الفساد، يحضر جهاز صهيوني حديث مزوّد بالمعرفة والتنظيم ووضوح الغاية، ومزود، أولاً، بنسق من «القيم العالية»، التي تجعل المفرد الصهيوني امتداداً للمشروع الذي يسعى إليه. وإذا كانت هذه القيم، وهي ترى إلى غاياتها، تفصل بين الأخلاق والسياسة فصلاً كاملاً، متوسلة الرشوة والخديعة وأجساد النساء، فإن هذه القيم تعلن، في اللحظة ذاتها، عن صهيوني منضبط شجاع منظّم، ذلك أن الصهيوني يمارس سياسته اللاأخلاقية بأخلاقية عالية. وربما يكون «عدوان»، بعد غسان كنفاني وسعد الله ونوس، من الأدباء القلائل الذين عالجوا الشخصية الصهيونية بتروٍ كبير، بعيداً عن أهازيج الخير والشر والوجوه الصالحة والوجوه المشوّهة. لم يرَ «عدوان» في روايته «الجوهر اليهودي» المفترض، بل رأى إلى الزمن الأوروبي الذي حوّل اليهودي القديم إلى صهيوني جديد، يمتلك المعرفة الأوروبية الحديثة ويؤمن بالأساطير. ومن هذا الحياد الموضوعي، الذي لا يختلس من العدو إنسانيته، صدر نسق من الشخصيات الصهيونية، التي يرفض القارئ غاياتها وينظر إليها باحترام كبير. ففي مقابل الأخلاقي الفلسطيني الكبير يقف بطل صهيوني «ألتر» لامع وذكي ومخادع إلى حدود الفتنة، وفي مواجهة السورية المتمردة المتحررة «نهال» تقف صهيونية «سارة» مبهرة في جمالها الجسدي والروحي وفي تفانيها من أجل قضية «إسرائيل»، وأمام شخصيات عربية نزيهة مكر بها الطريق، توجد أخرى يهودية، منها شاعر «أفشالوم» يحسن الشعر ويخطئ ما خارجه. وقد تتكثف شخصيات الرواية، وهي ترى إلى الصراع الفلسطيني - الصهيوني، في شخصيات ثلاث: المستبد السعيد الذي لا يريد أن يعرف، والصهيوني السعيد الذي يعرف كل شيء، والفلسطيني الحزين الذي يعرف ولا يعرف ويؤمن بالانتصار.

فصل ممدوح عدوان، وهو يدخل إلى موضوع معقد، بين الشخصيات الروائية والبنى الإيديولوجية والسياسية التي تحيل عليها، مبتعداً عن الاختزال وإعادة إنتاج النماذج الجاهزة، مبرهناً أن الخطاب الروائي ينتج إيديولوجيا خاصة به لا تُعيد توليد إيديولوجيا جاهزة. وهذا ما جعله يحاور شخصيات تتحاور معه، ويستنكر البنى التي جاءت منها، كأن يكون «البطل الصهيوني» فاتناً في ذاته وإشارة إلى موضوع كريه، وأن يكون «البطل الفلسطيني» جليلاً وإشارة إلى سلطة - مسخرة. وعن هذا التصور، الذي يفصل بين الشخصيات والبنى، تصدر قيمة «أعدائي» الفنية، التي لا تطابق بين الشخصية ودلالتها الإيديولوجية، ولا بين الشخصية المصاغة روائياً ومرجعها الوثائقي -التاريخي، كأن الرواية ترى في صفات الشخصية ومآلها وثيقة وحيدة. ولعل تأمّل الشخصية في عالميها الداخلي والخارجي وأقدارها المتوقعة واللاّمتوقعة هو ما يقلق معنى «الرواية التاريخية» إلى حدود التداعي، ذلك أن الرواية، رغم توثيقها المدهش، ساءلت الطبيعة الإنسانية المعقّدة في ذاتها، قبل أن تعطفها على شرط تاريخي تخترقه المفارقة، ينصر قضية ظالمة ويخذل قضية عادلة. يتجلى الفلسطيني «عارف»، بهذا المعنى، بطلاً تراجيدياً، فهو البريء المجتهد في عالم فقد براءته، يلتحف ببراءته وبخيبته ويمشي، وهو الضابط الشجاع الذي يهزمه السياق المستبد. تراجيدي المصير هو بسبب وعي ذاتي تخلّف عن زمن «الآخر» الذي يقاتله، وتراجيدي المصير وهو ينفّذ بنزاهة أوامر سلطة فاسدة.

تنفتح الرواية وتنغلق على سيرة «دياب بن غانم»، الفارس الشعبي العربي القديم، الذي أدمن «البطل الفلسطيني» على سماع سيرته وانجذب إليها. تفصح الإشارة المتواترة إلى سيرة الفارس القديم عن أكثر من دلالة: تنشر أحلام الضابط الأخلاقي وتعيد شرح أسباب هزيمته. فهو، في صراعه المخفق مع عدوه الصهيوني، يتماهى بفارسه الأثير، دون أن يدري أن زمن الفارس المفرد قد مضى، وأن عقلية مأخوذة بالسير القديمة تنتهي إلى الفشل. ولذلك تضع الرواية سيرة «دياب بن غانم» على هوامشها، مصرّحة بأن زمن الصراع العربي - الصهيوني الفعلي هو زمن الرواية، وأن زمن السيرة هو زمن مَنْ انسحب من الصراع وهو يدخل إليه. كتب عدوان «سيرة فارس حديث»، يحلم بالنصر وهو يحلم بفرسان انطوت أزمنتهم، ويحصد الخيبة مغترباً عن زمن روائي يتجاوزه ولا يكترث به. كأن العمل الروائي ينقض زمن «السلطة التقليدية» بزمن أدبي «داخلي»، يفصل بين زمن السيرة الشعبية، وهي جنس أدبي يلائم مجتمعات ما قبل - رأسمالية، والجنس الروائي الذي جاءت به برجوازية أوروبية منتصرة.

يستطيع القارئ، المهموم بالقضية الفلسطينية، أن يقارن بين نصين ظهرا في فترة واحدة، أحدهما أنجزه مؤرخ والثاني أنتجه روائي، وأن يقرأ الفرق بين النصين في اتجاهات مختلفة. يبدأ المؤرخ من بداية القرن العشرين ويصل إلى نهايته، موحياً بالتغيّر والتطور والتقدم، كما لو كان العربي الفلسطيني أجبر الإسرائيلي - الصهيوني على التراجع، ولو قليلاً. ويكتفي الروائي بزمن جزئي، حدوده الحرب العالمية الأولى ووعد بلفور، ويخلق بنية سلطوية مهزومة، تتحرر من زمنها الضيق وتعيش في أزمنة لاحقة، مبيّنة أن السلب العربي المتعدد الذي نصر المشروع الصهيوني لا يزال قائماً. وبينما ينطلق المؤرخ من تصور السلطة، صارفاً موضوعياً السياسة، يتكئ الروائي، الذي لا يحب كثيراً اقتصاد اللغة، على الموضوعية التاريخية ويشتق السياسة من التاريخ، كي يقول باستحالة السياسة في مجتمع مقيّد إلى المراتب و«الرجال». والفرق الثالث، وليس الأخير لزوماً، قائم في الاختلاف بين «وثيقة»، يقبل بها المؤرخ بلا نقد أو مساءلة، و«وثيقة» أخرى»، يقارنها الروائي بوقائع الحياة، ويجعل من الوقائع الحياتية مرجعاً للوثائق الممكنة.

أنجز ماهر الشريف، المثقف الوطني النزيه، كتاباً أملته، ربما، الضرورة وطبقات الحصار، ورأى في ما رأى، أن الشعب الفلسطيني يساوي كيانيته الوطنية، وأن الأخيرة تعادل مرجعها التنظيمي - السياسي، وأن لا أفق للمرجع بلا سلطة فوق جزء من الوطن. وهو في هذا، يطرح علاقة النص بالسياق، التي إن بدت اجتهاداً نظرياً في لحظة تبدّت في لحظة لاحقة تصوراً أيديولوجياً محضاً يقمع النتائج والمقدمات. في مقابل ذلك، كتب ممدوح عدوان نصاً قوامه الحرية، يحيل على سياق جزئي محدّد ويضع فيه أزمنة أخرى. لكأن المؤرخ اختصر أزمنة أساسية متعددة إلى زمن مجزوء، تاركاً الروائي يستولد من «الزمن المجزوء» أزمنة طليقة أساسية.

6 - تنبؤ المؤرخ وبصيرة الروائي :

وصل العرب إلى نهاية القرن العشرين قبل وصولها بثلاثة وثلاثين عاماً، لأن هزيمة حزيران وضعت النهاية في عام 1967، تاركة بقية القرن تترجم النهاية بأشكال مختلفة. قبل ذلك التاريخ، الذي وارى نهاية القرن في قبر نهاية أخرى، اعتقد العرب بمستقبل مضيء ينتقم من ماضيه، وآمنوا بزمن آتٍ يبدّد «كبوة» الأزمنة المنقضية. وفي السياق المتفائل، الذي يستنهض أشواق الفكر الغيور، وضع قسطنطين زريق، عام 1959، كتاباً نيّراً عنوانه «نحن والتاريخ»، يعارض فيه «سحر الماضي» الآفل بإمكانيات المستقبل المفتوحة. كان في الكتاب دعوة حكيمة إلى التمييز بين المتوهم والحقيقي

في ماضٍ بعيد، وإلى التعرّف على حاضر مليء باحتمالات مختلفة. بيد أن الهزيمة، التي طوت احتمالاً ونشرت رايات احتمال مغاير، ألزمت «عالم التاريخ» عام 1975، بوضع كتاب جديد: «نحن والمستقبل»، يشرح معنى المستقبل وكيفية الذهاب إليه. كأن المفكر القومي الذي شهد هزيمة أمة مأخوذة بفتنة الماضي أراد، وفي حديث تربوي مسؤول متمهل، أن يدعو إلى فتنة مغايرة أكثر نفعاً وأشق كلفة هي: فتنة المستقبل.

انطلق زريق، في «نحن والمستقبل»، من فرضية «عربية» مشتهاة تقول بـ: قومية المعركة ووحدة المصير، إذ العرب عرب بصيغة المفرد، وإذ مصيرهم المفرد قومي الغايات. واتكاء على قومية مشتهاة رأى زريق، وهو يرى إلى المستقبل المرغوب، غايتين جليلتين: الوحدة العربية، التي تحوّل الأجزاء المعطوبة إلى كل سليم، و«تحرير الأراضي المغتصبة»، التي تترجم اليقظة العربية بهزيمة صهيونية. اشتق الفيلسوف القومي معنى المستقبل من وضع عربي سويّ، يقطع مع أزمنة التجزئة والهزيمة واللاعقلانية، وينفتح على أزمنة غير مسبوقة. وواقع الأمر، أن زريق استنجد بالمنطقي، وأرشد إلى ما يربط المنطقي بالتاريخي، مدركاً أن تصالح المنطقي مع التاريخي مجرد احتمال.

ارتكن زريق في شرحه المتمهّل على عنصرين، يذكّر أحدهما ببعض بؤس الحاضر العربي، ويحيل ثانيهما على أنظمة تعيش المستقبل وتذهب إليه. يقول العنصر الأول بأغلبية عربية تعيش فقراً مدقعاً، رغم صخب ماسخ عن «الثراء العربي»، وبأغلبية أميّة موازية، رغم الحديث عن التحديث والتعليم و«الانفتاح على العصر». يوصد «المؤرخ» أبواب المستقبل ويفتحها معاً، ذلك أن في افتقار الرغيف فقراً عقلياً وقيمياً ومعنوياً، وأن في الأميّة الطاغية تجديداً لكل ألوان التخلّف. بيد أن زريق لا يلبث أن يهوّن من شأن السلب العربي، حين يجعل من الذهاب إلى المستقبل المشتهى «صناعة»، حال الصناعات الأخرى، لها موادها وأدواتها وخبراؤها، دون أن يتوقف كثيراً أمام الزمن الاجتماعي العربي المحاصر ببنية اجتماعية مغلقة. ولعل نزوعه التبشيري هو الذي أغواه بلفظ رومانسي يقول بـ «صنع التاريخ»، حيث الآتي السعيد يستولد من جملة من التعاليم الدقيقة التي تنقل العرب من الموجود إلى واجب الوجود. و«صناعة التاريخ» تستند على وازع أخلاقي يأمر بالتفاؤل، يوطّدها علم غريب يدعى بـ«علم المستقبل»، أو «علم الريادة»، وصولاً إلى «علم التنبؤ»، الذي يرى المجتمع المستقبلي أثراً موافقاً لـ«الأدوات العلمية» التي أفضت إليه.

يدير زريق حديثه في مجال «المجتمع العلمي»، الذي تفضي علميته في الحاضر إلى علميّة أكثر تقدماً في المستقبل. والعلمية المقصودة تحتقب الكشف العلمي

المتراكم وتحولات العلم التقنية وتصوراً علمياً للعالم، قبل أن تستوي قوة تنصر صاحبها وتهزم نقيضه. ومع أن التصور يحيل على التقنية والسلطة العلمية واستخدام القوة، فإن فيه ما ينقض الميتافيزيقا والتصور اللاهوتي للعالم. وهذا ما يعيّن «العقلية المستقبلية»، التي تهندس المستقبل قبل الوصول إليه، نظيراً لـ«العقلية الدنيوية»، المشغولة بمعيش الإنسان المشخص، ونفياً لـ«العقلية الأخروية»، التي تُعرض عن الدنيا وتلتحق بالآخرة. يرى «الوعي المستقبلي» إلى الحاضر والماضي من وجهة نظر المستقبل وحاجاته، مفصحاً عن وعي طموح ومسؤولية يقظة توحد بين المعرفة والأخلاق. فمعرفة الماضي مطلوبة لإسناد المستقبل وتحرير إمكانياته، فإنْ أوهنت المستقبل وشت بماضٍ واهن وأعلنت عن وعي أكثر وهناً لا يحسن التمييز بين العصور المختلفة. فمثلما يقصد الإنسان ما وراء الطبيعة حين لا يدرك معنى الطبيعة، فإنه يقصد الماضي حين يجهل معنى الحاضر والماضي معاً.

يدافع زريق عن «المجتمع العلمي» ويناشد الأنظمة العربية، إن أرادت أن تعيش في المستقبل وأن تتعايش معه، أن تأخذ بالعلم منهجاً حياتياً كاملاً، يحكم السياسة والإدارة والسلوك العملي. يرفع المثقف القومي، بنبرة ناصحة معتدلة، من شأن الإدراك والتصميم، منادياً بسياسة وطنية علمية، تطلق الإنسان وتستخرج منه كيفاً جديداً. وواقع الأمر، أن زريق يبشّر بإنسان عربي جديد، يتحقق فيه نموذج معرفي-أخلاقي، يؤسس الأخلاق على معرفة حديثة، وتحالف فيه المعرفة وعياً أخلاقياً حديثاً. وقد يوغل زريق في معادلاته النظرية، فيرى وحدة المعرفة والأخلاق في الأنظمة والمجتمعات والبشر، ويرى جماع العلاقات الجديدة في «الرأسمال البشري الفاعل». وهو في ما ينادي به ملتزم بفكرة التقدم، التي تضع السياسي والعلمي والأخلاقي في بنية متجانسة، وإن كان بين الفكرة النبيلة وشروط تحقيقها مسافة شاسعة.

وضع زريق في خطابه التبشيري نبرة مزدوجة: نبرة إرشادية نصوح ليّنة، تقول بالتنظيم والإرادة الحازمة والتحديث والمسؤولية الأخلاقية، ونبرة هجائية محتجبة تعظّم «المجتمع العلمي» وتنصّبه مرجعاً للقيم المستقبلية. يتراءى الهجاء في المسافة القائمة بين «المجتمع العلمي» ونقيضه، والنقيض مجتمع عربي قوامه الركود والميتافيزيقا وعدم «الولاء للمتسقبل». فعلى خلاف مجتمع يعيش عقلية مستقبلية دنيوية دينامية، يعيش المجتمع العربي بعقلية «أخروية»، تقيس الحاضر بالماضي وتقيس الماضي بأدوات لا وجود لها. ينقض المجتمع الأول في تطوره المجتمع الثاني

في ركوده، وينقضه أولاً على مستوى القيم، ذلك أن التقدم التاريخي تقدم قيمي، كما يذهب زريق. وبداهة، فإن في معارضة «العقلية الأُخروية» بـ«العقلية المستقبلية» معارضة لـ«الأسطوري» بالعلمي وللديني بالعلماني، ومقارنة بين «أُخروي» منهزم و«مستقبلي» منتصر.

لا يختلف الإشكال النظري في «نحن والمستقبل»، كما هو الحال في «نحن والتاريخ»، عن ذاك الذي أقام عليه حسين كتابه «مستقبل الثقافة في مصر»، وإن كان زريق، القومي العربي الحاسم، استبدل بـ«الحضارة المتوسطية» قومية عربية محتملة النهوض. مع ذلك، فبين نبرة طه حسين الصريحة الجهيرة ونبرة زريق الدمثة المتساهلة فرق كبير، فالأول واضح المقدمات جلي النهايات، والثاني مساير عطوف، يقتصد بالنقد ولا يقتصد بالنصيحة. لهذا لا يواجه زريق «الشرق اللاهوتي» بـ«الغرب العلمي»، بل يستقدم الاستفزاز من «الدولة – العدو»، أي من إسرائيل، التي تأخذ بسياسة علمية وتسهر على المستقبل وتتعامل مع «علم الريادة» بخبرة ودراية. استقدم المؤرخ الاستفزاز من اتجاه مشروع، يربط بين «الدولة – العدو» و«قومية المعركة».

ينطوي كتاب «نحن والمستقبل» على وضوح مجزوء وينتهي إلى تفاؤل مجزوء أيضاً. ولعل هذا المجزوء، في شكليه، هو الذي أقنع المؤرخ الراحل بخطاب مقتصد يرى «روح العصر»، التي تحض على التقدم، أكثر مما يرى الواقع العربي، الذي يحضّ على شيء آخر. ومن «روح العصر»، وهو تعبير غامض مريح، استقى المؤرخ تفاؤله، حين رأى أن عملية التحديث «تكتسح الشعوب النامية كلها»، وتحثها على النهوض والانطلاق، «توقظ المطامح» و«قوة الآمال»، كما لو كانت «روح العصر» قوة أخلاقية محضة توزّع وسائل التحديث على الشعوب جميعاً. أراد المؤرخ التنويري ربما، أن يكون متفائلاً، فاستعار التفاؤل من «الأمام»، ومن فلسفة التاريخ، بل ربما كان عليه أن يترك «قواعد التاريخ» جانباً، مؤمناً بقول أرنست بلوخ: «الإنسان حيوان يعيش على الأمل». لم يكن المؤرخ القومي النبيه في كتابه مؤرخاً تماماً، فقد تنبأ «جزئياً» بما يروق للجميع، مساوياً بين التنبؤ والأمل والتفاؤل.

وضع قسطنطين زريق كتابه بعد سبع سنوات من حرب حزيران، التي أنهت «القرن العربي» قبل نهايته بثلاثة وثلاثين عاماً. وبسبب خطاب تحريضي، يساوي بين التنبؤ والتفاؤل، لم يرَ «علم التاريخ» ما رأته الرواية التي زامنت الكتاب. ففي منتصف سبعينيات القرن الماضي وما تلاه من سنوات قليلة ظهرت رواية صنع الله إبراهيم: «اللجنة»، المحدثة عن سلطة تهزم المجتمع، ورواية الغيطاني: «وقائع الزعفراني»، التي

تسرد أحوال مجتمع ضربه العقم والبوار، ورواية الجزائري الطاهر وطار «اللاز»، المندّدة بـ«ثائر وطني» يفتته تجانس البشر، ورواية العراقي فؤاد التكرلي «الرجع البعيد»، التي ترثي مجتمعاً أدمن الاغتصاب، ورواية السوري هاني الراهب: «الوباء»، حيث السلطة في ذاتها وباء هالك.. تقاسم المؤرخ مع غيره قولاً مسيطراً، وقال الروائي بحقيقة تختصر «الغير» إلى سلطة وشعب مقموع.

اشتق المؤرخ المستقبل من المستقبل، أو من «حاضر» لم يأتِ مستقبلي الغايات، واستولد الروائي المستقبل من حاضر محدَّد أقرب إلى الكابوس. ولذلك سيكون الكابوس، الذي أغلق رواية صنع الله إبراهيم، قبل خمسة وعشرين عام، مفتتح رواية محمود الورداني «أوان القطاف»، كما لو كانت «روح العصر» قد وأدت الأرواح العاقلة واستبقت المسوخ. تطور «الحاضر» متدهوراً، عمّم الاتهام والقصاص، و«تطوّرت» الرواية وهي ترصد التداعي المتسع، الذي سكت عنه المؤرخ. ومع أن في العلاقة ما يوهم بماهيتين منفصلتين، إذ «الحاضر» خراب والرواية مواجهة للخراب، بقي القول الروائي دائماً انعكاساً لواقع متدهور مرفوض، لأن الروائي، وعلى خلاف المؤرخ، يضع التاريخ الحقيقي في الحاضر المعيش، ويؤكد الحاضر زمناً مركزياً، انتهى إليه الماضي ويصدر عنه المستقبل.

قدم محمود الورداني في «أوان القطاف» رؤية للتاريخ وتأويلاً له، معتمداً على معارف تاريخية تنتمي إلى أزمنة مختلفة من التاريخ العربي، تبيّن أن التجانس، الذي لا اختلاف فيه، قائم في الأزمنة المختلفة. لم يقل الروائي بماض تداخل فيه الإيجابي والسلبي، ولا بمستقبل قابل لـ«الصنع» والتوليد، بل اكتفى بحقيقة حاضرة، ترى إلى سلب قادم استعاد سلباً قديماً ودفعه إلى حدود الأخيرة. فلا مستقبل ولا ما «يُصنع» المستقبل منه، طالما أن الحاضر يعيد «صناعة الماضي»، وأن المستقبل يزاول «صناعة» لا جدة فيها. والصناعة التي لا تبدّدها الأزمنة هي: الذبح، التي تعيّن الرأس الذبيح مدخلاً إلى سلطة الخليفة القديم، وإلى سلطة الحاكم في زمن حرب الخليج الثانية. اتكأ «الورداني»، الذي ساوى بداية التاريخ بنهايته، على مجاز: الذبح - الأصيل، الذي يدشّن السلطات المتعاقبة، ذلك أن جوهر القرون المتوالية يسبقها، فهي تأتي منه ولا تضاف إليه. ولهذا تأخذ الصفحة الأولى في الرواية، التي تبدأ برأس ذبيح، أهمية خاصة: تعيّن الذبح استهلالاً لا زمن له، فالذبح هو الخلاء الذي يسبق العمران، ينبثق مستقلاً بذاته ويستمر متجسداً بغيره، لا يحتاج إلى «ترقيم» ولا يقبل بالتحديد. إنه الذبح - الأصل، الذي تبارك بزمنه الاستهلالي وتجلّى، لاحقاً، في وقائع دامية منقوصة،

في انتظار نهاية مباركة تعلن عن الذبح المكتمل. فالأزمنة المتغيرة، التي لا يتغير فيها الرأس والسكين. تستتبت، أبداً، رأساً ذبيحا في إيقاع منضبط لا تعثر فيه ولا انزياح، رأساً متأبداً يحوّم فوق الأزمنة، ويرى ببصر أسيان إلى متواليات دامية لا تموت.

تُستهل الرواية براكب أخير يلحق بعربة أخيرة في قطار أخير، يتهيأ لاستقرار مرغوب لا ترحال فيه ولا سفر. بيد أن المسافر، المتعطش إلى الراحة، يفقد رأسه صدفة، أطاح به جسر حديدي ورمى به إلى زمن جهنمي، يوزعه على موت منقوص ويقظة معذّبة، فلا هو حي بين الأحياء ولا هو راقد بين الأموات: «ما زلت حتى الآن مفتوح العينين بين ذروة البهجة وصدمة الجسر الحديدي، أتطلع إلى السماء حتى تغرّب الشمس فاستريح قليلاً وأتهيأ لشمس لا ترحم على مدى النهار». تعلن «حتى الآن» عن رحلة حارقة متأبدة العذاب. تراكم الرواية منذ الصفحة الأولى علامات الموت: قطار الحياة المشتهى الذي يفضي إلى الذبح، نهاية الرحلة المعذبة التي لا نهاية لها، الصدفة القاتلة التي لها شكل القانون، الرأس الذي تصفعه الشمس وتسفعه الرمال منتظراً موتاً لا يجيء.

يتلو «الترقيم» الذبح – الأصل، الذي لا زمن له، ويلازم حكايات دامية محددة الزمن. والحكاية الأولى، التي تعقب الاستهلال الكابوسي، تخص «سيد الشهداء» الحسين بن علي، الذي ذبح، بوحشية نادرة، في معركة كربلاء، ودشّن طقساً دامياً لا يكف عن التصاعد، «بدأ أول مواسم الذبح واستمر في التصاعد»، تقول الرواية. تفسّر حكاية مقتل «سيد الشهداء»، في زمن قريب من «فجر الإسلام»، حكايات متناظرة مستمرة حتى اليوم، وتحوّلها إلى حكايات عادية يسيرة. بل أن الروائي، الذي ينشغل بالحاضر قبل أن يذهب إلى الماضي، قصد الحكاية القديمة المرعبة ليجعل منها مرآة شاسعة مفزعة، يتأمل فيها مآسي المذبوحين في الزمن الراهن. تظل مأساة «سيد شباب الجنة» سؤالا فاجعاً، تفسّر الحاضر وتحتج عليه، تنتمي إلى زمنها وتتوزع على جميع الأزمنة، كما لو كانت المدخل الضروري الذي لا يستوي الحديث عن الذبح إلا به. لذلك تعقبها مباشرة حكايات الحاضر في وجوهها المختلفة: حكاية إنسان عمل في الخليج وجمع ثروة، بعد سنوات طويلة من الحرمان، وعاد بثروة حالماً بحياة مريحة، وقطعت عائلته «رأسه» بعد وصوله، وحكاية الصبي الذي ذبح في أحداث «يناير–1977»، ومصرع القائد الشيوعي «شهدي عطية الشافعي»، الذي استشهد، في زمن جمال عبد الناصر، تحت ضربات جلاّد مخنّث، يعشق الانحلال ويتطيّر من الفضيلة، وحكاية المصري الذي عثر على رأسه مقطوعاً في حرب الخليج الثانية.

يرصد الروائي أشكال الذبح في الحاضر، الذي يطال البشر والأمكنة ورأس «أبي الهول» واللغة اليومية. والحكايات التي يتلو بعضها بعضاً، في ترقيم متناظر، توطد معنى الذبح المعمّم، الذي تتقاسمه أعمار مختلفة، ويتوازعه المناضل السياسي والموظف الوطني الحزين و«الإنسان المحايد»، الذي يحلم بالطعام والشراب والمرأة. مع ذلك فإن الروائي يعيد توطّد الدولة الدامية الموطّدة بمجاز «الرأي الذبيح»، وهو مستهل الرواية، الذي يتعين كياناً مستقلاً لا زمن له، يسبق الحكايات ويتلوها، كما لو كان، في بوحه المتأسي، مجازاً للرؤوس الذبيحة في الأزمنة كلها. رأس معلق في الفضاء في الفصول الأربعة، ينظر إليه البشر إلى حدود الإدمان، ويبقى في مكانه ويظل البشر ينظرون إليه. والتعايش مع الرأس الذبيح إلى حدود الألفة هو الذي يضع بين الحكايات المتناظرة حكاية عن «الذبح المكتمل». إنها حكاية الإنسان الذي يذهب، بشكل دوري إلى «مختبر» يرمم رأسه ويعيد إليه التوازن، حيث يقطع الرأس من أسفل الرقبة ويؤخذ إلى «غرف التصليح» بضعة أيام، يعود إلى صاحبه لاحقاً. ومثلما أن الرأس يغيب أياماً ويعود إلى صاحبه سليماً، فإن الإنسان الذي قطع رأسه يستمر في الحياة، كما لو كان الرأس ضرورياً وغير ضروري معاً.

تعلن الحكاية الأخيرة عن رجعة الذبح – الأصل المظفرة، فما كان مرعباً للبشر، يتقونه ويفزعون منه، حوّلته استمراريته إلى عمل أليف، انتشر معمّماً وظفر بانتصار كامل، يذهب إليه البشر قبل أن يأتي إليهم. وما الذبح، الذي انتشر بين العباد كالهواء، إلا السلطة الذابحة، التي تقتل التلميذ إن طالب بحقه، والموظف المهاجر بعد عودته، والمناضل السياسي الذي لا يتفق معها، والمواطن المثقف الذي احتفظت ذاكرته بمآثر «احمد عرابي». سلطة لا «تصنع المستقبل»، كما توهم قسطنطين زريق، لأنها مشغولة بصناعة الإذلال. ولعل السلطة المهمومة بتنظيم الإذلال، التي نددت بها الرواية أكثر من ثلاثين عاماً، هي التي دفعت بـ«محمود الورداني» إلى شكل روائي جديد، يتضمن الوثيقة التاريخية وتقنية الكابوس والفانتازيا، كما لو كانت السلطة المندفعة أماماً إلى البوار قد استنفذت الشكل الروائي السابق، وفرضت على الروائي البحث عن شكل جديد. ولهذا لم تكتفِ رواية «أوان القطاف» بزمنها المعيش المباشر، وهو ما يفعله الشكل الروائي المسيطر، بل رأت إلى فوضى القتل في فوضى الأزمنة، ذاهبة من الحاضر إلى الماضي ومن الماضي – الحاضر إلى المستقبل، كأنها، وهي تقيس الحاضر على الماضي، قد آمنت، بشكل نهائي، أن الذبح المعمّم هو مستقبل الأمة الوحيد.

أغلق «الورداني» روايته بشكل غائم، فقد عثر الرأس المستباح على فتاة صغيرة أنزلته عن سدة عذابه وولّت هاربة، دون أن يغير ذلك في شيء من رؤيته الكابوسية إلى الحاضر والمستقبل معاً. فالرواية، التي تربط بين الصبي الذبيح و«سيد شباب الجنة»، تقول بـ«نهاية التاريخ»، أي بتحقق التاريخ سلباً، فالذبح الذي بدأ وتصاعد بلغ حدود الاكتمال وصيّر المجتمع إلى مقبرة واسعة. لم يأتِ «المهدي المنتظر»، الذي يحتجب ولا يغيب، بل أتى «الجزار النموذجي»، كأن دنس الأزمنة الذي لا حدود له قد أقنع «المهدي» المعمّم بالفضيلة بعدم المجيء إلى زمن تحقّق فيه الإثم الكامل بلا نقصان. ولهذا تبدو الفتاة الصغيرة، التي أشفقت على الرأس الذبيح، حلماً جميلاً يقلق الكابوس المهيمن ولا يؤرقه.

أنجز المجتمع العربي، بعد خمسة وعشرين عاماً، نقيض ما طمع به قسطنطين زريق. فبديلاً عن الديمقراطية والعقلانية والعلمانية والعقلية العلمية انتصر الذبح– المجاز، الذي يستلهم وجوه الماضي المظلمة، ويقطع رأس القيم و«أبي الهول» والإنسان الحالم. بعد المعقول تأتي «الفنتازيا»، وهي مجاز الرعب، لأن المعقول في مجتمع فقد عقلة يحمل ذاته وينسحب. وإذا كانت الفتاة – الحلم قد حملت الرأس المستباح بين أضلاعها وانسلت هاربة من فضاء الرعب المغلق في رواية «الورداني»، فإن الأبكم، الذي يصرّح وحده بالحقيقة، ينسل هارباً من بلدة ظالمة في رواية يوسف أبو رية «ليلة عرس». تتوازع الروايتان صيغة المجاز، بعد الرأس المعلق في الفضاء، يحضر الإنسان الأبكم الذي ينطق صامتاً بالحقيقة، مخلّفاً وراءه مجتمعاً صيّر اللسان أداة للنميمة والشر والامتثال. تتأمل الروايتان السلطة ومجتمعاً تسلّط عليه الامتهان، وغدا كتلة سديمية، تنفّذ أوامر السلطة قبل صدورها. تتكئ الروايتان على المجاز، بعد أن استنفد الواقع المتجدد تقنية روائية سابقة، كما لو كان التاريخ الاجتماعي الذي تقرأه الرواية، يظهر في التقنية الروائية المحاصرة والمتجددة، قبل أن يظهر في «موضوع» آخر.

تتأسس رواية «ليلة عرس»، في مستواها الظاهري، على مجاز: التشوّه، حيث القامات المشوّهة مرآة لأرواح أكثر تشوّهاً، والنفوس المعوّجة مجلى لمجتمع مبتور فقد السواء. تحتشد الرواية بمادة بشرية سديمية، تكره الشكل أو لا تعرفه، تتضمن المؤذن الأعمى و«الذكر المخنّث» والولد المشلول والمراهقة السجينة في طفولة معوّقة والعمياء المؤتلفة مع فقدان البصر.. تؤثث الرواية فضاءها بنثار بشري معطل الحواس، تفوح منه رائحة عطنة ورخاوة لزجة تتاخم التفسخ. وتأكيد التفسخ هو الذي يضع في الرواية، وفي مستوى داخلي، مجازاً جديداً، هو مجاز الإنسان الأبكم، وذلك بمعنى

مزدوج: الأبكم الظاهري إنسان مقموع جرّدته الحياة من ألوان الراحة جميعها، وتركت له بصيرة ثاقبة تنفذ إلى ما يدور في بلدة ظالمة، دون أن يستطيع الإعلان عنه، لأنه محروم من نعمة النطق التي يتمتع بها غيره. إنه الحقيقة العزلاء التي لا تحتاجها البلدة والعفوية البسيطة المنبوذة والروح القانعة التي تطمح بالقليل. والأبكم الحقيقي هو المجتمع كله، الذي نزف براءته وتخلى عن القناعة ونسي معنى الزيف والحقيقة. يلف البكم، بشكلين مختلفين، البشر جميعاً، باستثناء مرجع وحيد قادر على النطق، وقادر أكثر على تقنين الصمت والكلام. والمرجع الوحيد هو السلطة، أو أثر خارجي يدل عليها، «سمسار» تعامل مع مؤسسة عسكرية، بعد حرب حزيران، أغنته وأغناها، ورفعته من منزلة اجتماعية متدنية إلى منزلة عالية، تبيح له توزيع النفوذ وتقرير أقساط الصمت والكلام. تصدر السلطة عن الفساد ويغدو الفساد سلطة مسيطرة، تنقض البراءة والحقيقة.

يدور الفعل الروائي في «ليلة عرس» في وسط اجتماعي متجانس في تداعيه ومتداع في تجانسه، لا فروق فيه بين «الشواذ» والسواء، ولا بين «المتديّن» ومن أدار ظهره للدين، ولا بين من التهمه فقره والمرجع السلطوي الذي التهم الناس جميعاً، ولا بين الذين لا يعرفون بعضهم و«الأخ» الذي تخلّى عن أخيه وامتثل إلى الصمت القاتل. ينطوي التجانس الاجتماعي المتسقّل على دلالتين: يشير، على مستوى المعنى، إلى العفونة والقباحة والاستنقاع، تتداخل الأجسام الملتوية بالدروب الموحلة والحوائج الرثيثة بـ«البصاق» المتناثر، قباحة في الهواء وزنخ يلازم أرواحاً مخرّبة، ويفصح، على مستوى البنية الروائية، عن خواء الحركة والتكرار الفارغ والانتقال الذي لا انتقال فيه، فليس في الأرواح الآفلة ما يبعث على الحركة، ولا في المجتمع المهزوم، الذي هزمه فاسد مهزوم زائف «الشرف»، ما يحرّض على الجدّة ويستدعي التجدّد. ولهذا يأتي الفعل الروائي الضيق من طرفين يتيمين خرجا على التجانس واحتفظا بالبراءة وقوة الحياة: الأبكم الذي يعرف الحقيقة التي لا يريد معرفتها أحد، و«المرأة الجميلة» التي تبوح، في السر، بما لا يجرؤ الآخرون على البوح به. بهذا المعنى، فإن هرب «الأبكم» من البلدة هو نزوح «الحقيقة» من أرض البشر إلى المنفى وإعلان عن استقرار مريض، ينفتح على الموت.

تندّد رواية «الورداني» و«يوسف أبو رية» بسلطة هزمت مجتمعها، وبمجتمع اطمأن إلى السلطة المهزومة. تتراءى، في الحالين، نهاية توحد بين المجتمع والسلطة وتقودهما إلى الكارثة. تحدّثت رواية «أوان القطاف» عن انتقال كارثي من زمن إلى آخر

مصرّحة بكارثة أخيرة مكتملة، واشتقت «ليلة عرس«» الكارثة من زمن اجتماعي مجزوء. نسجت الرواية الأولى من كوارث متراصفة كارثة كبرى وأرسلت بها إلى المستقبل، واكتفت الرواية الثانية بـ«حيّز راهن» صغير ورأت به إلى كارثة قادمة. تخبر الروايتان عن معنى «النهاية» في تجانس مهزوم، يُعلن عن «نهاية التاريخ» مع نهاية التناقضات التي تصنعه. وإذا كان في هيئة «التاريخ المنتصر» ألوان من الجنة، فإن في ملامح التاريخ المتحقّق سلباً أطياف من الجحيم. بهذا المعنى، تستدعي النهاية الكارثة ويزامل الرعب الكتابة ويحتشد «التنبؤ الروائي» بتشاؤم مطلق. ولعل وطأة التشاؤم، التي تلفّ العلاقات جميعاً بعتمة قابضة، هي التي تلزم الرواية بتقنية المجاز، الذي يلتفت إلى الحقيقة الأخيرة، ويتوقف أمام الدروب التي تفضي إليها. فالرأس الذبيح، كما الأبكم الهارب مع الحقيقة، مجاز، كأن الرعب المتصاعد قد استنفد اقتصاد الرواية المألوف وهيّأ لاقتصاد كتابي جديد .

تُدرس الروايتان السابقتان، معنى ومبنى، من وجهة نظر النهاية الكارثية، حيث الموت هدف والهرب من «البلدة الظالمة» أفق صعب وحيد. ولعل الواقعي – الفانتازي، الذي هزم شاذّه سويّه، هو الذي يقرّب هاتين الروايتين من ثالثة، رفعت هجاء السلطة المنحلّة إلى مقامه الأخير. ففي «حكايات الخبيئة»يستأنف الغيطاني تنديده بالسلطة، الذي استهله «الزيني بركات»، في زمن مختلف، قارئاً السلطات المتحوّلة سلباً في الأزمنة المتحولة. فبعد أن نفذ في عمله الشهير إلى جوهر السلطة المستبدة وخلق النموذج المستبد في ذاته، مستفيداً من كتابة تاريخية مرجعها «ابن إياس»، يقترح في «حكايات الخبيئة» بنية روائية جديدة، محورها سلطة الانحلال، التي ورثت الاستبداد السياسي وعمّمته في السياسة والاقتصاد والفكر واللغة.. يخبر الغيطاني، وهو ينتقل من زمن إلى آخر، عن حساسية فنية مدهشة، تصيّر الفرق بين الأزمنة السلطوية علاقة فنية مطابقة، وتعيّن الشكل الفني مضموناً جهيراً بامتياز. فقد أخذ محفوظ، الذي ورّث الغيطاني الهاجس السلطوي، بمبدأ يقول: «كل سلطة تميل إلى الفساد وخاصة السلطة المستبدة»، وبنى عليه روايات متعددة. إنشدّ الروائي، الذي بقي طيلة حياته ليبرالياً متسقاً، إلى موضوع الاستبداد واعتبر الفساد أثراً لاحقاً له. بيد أن ديمومة الاستبداد أعطت مبدأ جديداً يقول: «كل سلطة مستبدة تحتفي بالانحلال وخاصة السلطة المستبدة المتوارثة». أقام جمال الغيطاني روايته «حكايات الخبيئة» على المبدأ الثاني، الذي يترجم الانتقال من فساد النظام إلى نظام الفساد .

يتقمص الروائي دور المؤرخ، يسجّل ما يرى في الحاضر ويرى إلى المستقبل

الذي يفضي الحاضر الفاسد إليه، مذكراً بالمقريزي والجبرتي وابن إياس، وذلك في تناص مضمر، تحتشد فيه الوقائع والرؤية والمعرفة والفنتازيا، كأن الروائي يستقدم المؤرخ ويستبعده: يستقدمه وهو يرصد طبيعة السلطة السياسية في شخصيات متداعية قوامها السقوط والانحلال، ويستبعده ناسجاً قوله من السخرية والحكايات المتوازية المتقاطعة ومتخيّل عارف ينفذ إلى القلوب والسرائر.. وصل الغيطاني، الذي يعيّن الشكل مضموناً، إلى قرار القول متوسلاً بنية حكائية متراصة، تنطوي على المفضوح والمعروف والمستتر والملغّز والمتنائي الذي تحدسه البصيرة ولا يقع عليه البصر. وواقع الأمر، أن الروائي، وهو يصوغ بنية سلطوية كارثية، ينفذ إلى موضوعه من جهات متعددة، تشتمل على التقرير والمحاكاة السخرية والفنتازيا، التي تحيل على رعب شامل، لا يسهل الإلمام به والإفصاح عنه. كأن الفنتازي، الذي خلقه الروائي من أمكنة وشخصيات عجائبية، هو التعليق الموائم على سلطة تهدر المنطق وتعبث به .

تأمل الغيطاني في «حكايات الخبيئة» نصوص محفوظ الكثيرة عن السلطة والفساد، وأدرجها في بنية روائية جديدة، انتهت إلى نص هجائي نموذجي، يندد بسلطة الانحلال وانحلال السلطة. غير أن الغيطاني، الذي يُرهِّن أبداً الشكل الروائي مدركاً تحوّلات الأزمنة، ينقد في نصه التقنية الروائية الراكدة، التي ترى السلطة ولا تقرأ تغيراتها وتلمس الواقع ولا تدرك جوهره، مكتفية، في الحالين، بـ«قول تبشيري»، يفصل بين المعيش والأشكال الروائية. إذا كان محفوظ، في زمن معين، قد علّق على السلطة المستبدة في «أولاد حارتنا» و«الحرافيش»، فإن جمال الغيطاني قد ساءل السلطة الفاسدة في «حكايا المؤسسة» و«حكايات الخبيئة»، مجدداً النسق الروائي العربي، في أكثر وجوهه إشراقاً، وراصداً نسقاً سلطوياً متداعياً لا يكفّ عن التجدد .

تمنّى قسطنطين زريق مستقبلاً عربياً، اشتقه من الرغبة لا من المعرفة، وأبصر الروائي مستقبلاً آخر، مرجعه المعيش المتنوع، الذي يخذل الأماني، نبيلة كانت أو طارئة .

7 - الرواية وتاريخ المقموعين :

يكتب مؤرخ الأنظمة المغلقة تاريخاً «كلّياً» متجانساً، يوحد الحاكم والمحكوم بتاريخ مشترك لا تباين فيه، ويوحّد الحاضر والماضي بتاريخ لا يعرف الانفصال. يطغى الكل، في الكتابة السلطوية، على أجزاء لا سلطة لها، ويسيطر حاضر السلطة على ما فاته من الأزمنة. لهذا يقوم التأريخ السلطوي على اختراع مزدوج: يخترع تجانس الحاكمين والمحكومين الذي لا وجود له، ويخترع زمناً فاضلاً متواصلاً يُجانس

ماضيه حاضره. يُنهي التجانس المكتوب معنى التاريخ، الذي لا يتحقق إلا بمتعدد غير متجانس، ويخبر عن سلطة لا تقبل بالاختلاف، وتساوي بين كتابة التاريخ وتزويره. يتكشف التزوير في تجانس مستحيل لا وجود له، ويتكشف المتجانس المستبد في اعتراف السلطة بذاتها حقيقة وحيدة وعدم الاعتراف بما خارجها، زمناً ووقائع وبشراً. لا مكان للاعتراف المتبادل في كتابة تاريخية ترى في المرجع السلطوي تعبيراً عن روح جماعية، وترى في الحاضر ابناً نجيباً للماضي أو أباً له. وبسبب غياب الاعتراف، يبدو الحديث عن التاريخ المشترك فراغاً أنيقاً، يحيل على الإنشاء السلطوي لا غيره.

تلتمس السلطة الكلية شرعيتها في ماضٍ بعيد، مستعملة إشارات تاريخية جليلة، ينتسب إليها الحاكم والمحكوم، قوامها الفضائل والحق والانتصار. يحقق الماضي البعيد، الذي تستدعيه السلطة الكلية وتنتسب إليه، أكثر من وظيفة: فهو الحيّز الذي تلتمس السلطة فيه شرعية منعها عنها الحاضر المعيش، وهو الموقع الموافق الذي يحتضن «التاريخ المشترك»، الذي كان مشتركاً في الماضي ولا يزال، في الحاضر، كما كان. وقد تفلح السلطة، أحياناً، في تعميم فكرة «التاريخ المشترك» متحصّنة بجلال الإشارات وبعمومية دينية، توزّع على الحاكمين والمحكومين إيماناً وتاريخاً مشتركيْن. بيد أن الإقناع المفترض يتأتى، أولاً، عن عادة القهر السلطوي، التي تحوّل الإيمان بـ«المشترك» إلى عادة فكرية، تتطيّر من التفكير والمساءلة. يفضي تحريم التفكير، في السلطات الكلية، إلى إلغاء الفكر وترحيل التفكير إلى سلطة تفكّر عن الجميع. وهذه السلطة، التي تحتكر الكلام والكتابة، تملي تاريخاً جماعياً، هو تاريخها الخاص، الذي لا يعترف بتاريخ الرعايا ويبدّل الأزمنة المنقضية إلى رعية جديدة. بهذا المعنى، يكون التاريخ المتجانس تاريخاً سلطوياً، ويكون التاريخ السلطوي نقضاً للتاريخ، فلا تاريخ إلا بالمتباين، الذي يعترف بالحاكمين والمحكومين كطرفين غير متجانسين، ويعترف بما يفصل بينهما، نظراً وممارسة ونزوعاً ورغبات..

يمحو التاريخ المشترك المتجانس تاريخ المحكومين بوسائل كثيرة. فإلى جانب الرقابة، التي تفصل بين المسموح والممنوع، يقف الكاتب الطقوسي، بلغة فالتر بنيامين، الذي يرى في المعرفة درباً إلى السلطة، وفي المعرفة السلطوية مدخلاً إلى الامتياز الاجتماعي، ويشتق من الأخير كتابة تبشّر بالمشترك والمتجانس وروح الأمة، كتابة سلطوية تستبدل بالوقائع الفعلية بطولات متوهمة وفضائل لا وجود لها. يسبق هذين العنصرين ثالث أكثر أهمية، هو «الأرشيف»، الذي تحتكر السلطة المغلقة معلوماته والعاملين فيه وأشكال التصرّف به، منجزة «معرفة أمنية»، تقصّر المسافة بين المؤرخ

و«المسؤول الأمني». شيء قريب من «العلوم الدينية»، في العقول المغلقة، التي تنصّب ذاتها مركزاً وما عداها استطالات نافلة. تتبادل السلطة و«العلم الحق» المواقع، بما يسبغ عليهما الإجلال والقداسة، ويمنع عنهما النقد والمطاولة. فإذا كانت «العلوم الدينية»، ولها القيّم على شؤونها، تختزل العلوم الدنيوية إلى هامش ضعيف في صفحة مسيطرة، فإن «الأرشيف»، وله من يضبط استعماله، يكتفي بتاريخ الحاكمين ويعرض عن التواريخ الضعيفة الأخرى. يختلط العلم بالأمن والمؤرخون الرسميون برجال البوليس، وتغدو المعرفة الموضوعية عدواً للأمن وهرطقة صريحة. لا تاريخ مكتوب مشترك، بهذا المعنى، إلا بفصل «العلم التاريخي» عن «المعارف الأمنية»، وباعترف «الأرشيف الرسمي»، ذلك المعتقل الغريب الذي يسوّغ الاعتقال، بـ«أرشيف شعبي»، يقوم داخله وخارجه، ويسرد علاقة الحاكمين بالمحكومين من وجهة نظر مغايرة.

لا تمنع الكتابة السلطوية، التي تحتكر تسجيل التاريخ المشترك، المقموعين من سرد تاريخ مواز بوسائل متناثرة، لا تلتقي بـ«أرشيفها المتحقّق» أبداً. فهؤلاء، الذين لا أرشيف لهم، يقاومون الأرشيف الرسمي بوسائل لا متجانسة، يختلط فيها الحس الشعبي بالمراوغة والحكايات المتوارثة بالمخادعة ولغة الخضوع بأقنعة كثيرة. يبدع هؤلاء، الذين حرموا من حقوق الكلام والتعبير، ما يردّون به على العسف السلطوي باقتحام جانبي، بلغة بلزاك، ويسدّدون إلى السلطة ضربات قوية بقبضات ضعيفة، تستعمل النكتة والتنكّر اللغوي والحكايات الهجائية والعبث الشديد بالمترصّن السلطوي، وصولاً إلى الاحتجاج باللباس والهيئة و«اللغة المشتركة» والمشية المنهدمة التي تحجب الغضب.. ينسج المقموعون، في حياتهم اليومية المعلنة، خطاباً تنكّرياً، يحجب الوجه بقناع ثقيل، ويجتهد في الفصل بينهما، كما لو كان القناع بداية ولادة وجه جديد، ويؤلّفون، في حياتهم البعيدة عن الرقابة، خطاباً مستتراً، يستولد النقد المتفائل من تواطؤ المقموعين وتطلعهم إلى الخلاص. يستثمر الخطاب، في شكليه، هوامش السلطة، في توازن قلق، يرى إلى الرقابة ويخادعها، ويختبر السلطة والصبر وصلابة الخضوع.

ينجز المقموعون في حياتهم المعلنة والمستترة أرشيفاً غنياً جميلاً سريع التطاير، أرشيفاً شفهياً، يرحل مع الراحلين في حكاياتهم الراحلة، ولا يظفر بمن يوثّقه إلا في صدف سعيدة، بل أن في الخطاب المصاغ بلغة مرتجلة في زوايا معتمة وضيقة ما يرمي عليه بالزوال، على الرغم من دفء متواطئ لا يذيب جليد السلطة ولا يشعل النار بأرشيف يعتقل ويظل معتقلاً. ولذلك، لا يوجد «الأرشيف الشعبي» في ذاته، فلا

مكان له ولا من يسهر على صفحاته، بل يوجد في آثار متناثرة تدل عليه، على خلاف «أرشيف سلطوي»، يثبّته، كتابةً، المؤرخ والصحفي والمعلق والرقيب والجهاز المدرسي، والخبير التقني، الذي يمنع بأدوات علمية، عن الأرشيف الثابت الموحّد احتمالات الأذى والتلف. يقاسم الأرشيف المكتبات السلطوية مصيرها، متمتعاً بالأمن والحراسة وبما يملي على المؤرخين كتابة مستقيمة شفافة .

في سلطة الحياة ما يقوّض حياة السلطة، وفي الكتابة الطليقة ما يزعج الكتابة المقيدة، وفي الكتابات الدنيوية ما يرد على كتابة سلطوية تصادر معنى الحياة. ربما تكون الرواية، كتابة نوعية تقتفي آثار الأرشيف الشعبي، دون أن تبني الأرشيف في ذاته، ذلك أنها تتعامل مع الدنيوي المتعدد، وتهجس بمثال أخلاقي يواجه المرتبية السلطوية الباترة بفضاء حياتي متنوع، لا يقبل بالاختصار ولا بالمراتب. تبدأ الرواية، وهي تعترف بالمساواة بين البشر، بمتعدد إنساني يقبل بالمنحرف والسوي والحكيم والمعتوه والنبيل والأفّاق والمغتبط البليد والمغترب الذي لا شفاء له. لم يكن باختين، الذي يوغل في التعميم، مخطئاً تماماً، حين عطف الرواية على القاع الاجتماعي، الذي يحسن المعاناة والسخرية ولا يحسن الكتابة. كأنه، وهو يفصل بين الشعبي الساخر والسلطوي المترصّن، يفصل بين تاريخ سلطوي وآخر مغاير ومحتمل، وبين لغة رسمية متحفظة متكلسة ولغة شعبية عفوية منفلتة، إن لم يكن يفصل بين حكايات السلطة الفقيرة وحكايات الحياة التي لا حدود لها. تنزع الرواية، بهذا المعنى، إلى كتابة تأريخ الذين لا يكتب تاريخهم أحد، الذي يتسع للمشعوذ واللص والعاشق المخذول والمومس والقاضي الفاسد والأخلاقي المقهور والسجين الذي يبوح بأوجاعه في زنزانة مغلقة ..

تحتاج الإشارة إلى «التاريخ الآخر»، الذي يُؤَرشف تاريخاً مقموعاً، ملاحظة جوهرية تحيل على المسافة بين الكاتب وموضوع الكتابة، وبين كتابة مشفوعة بالإحساس وأخرى تختصر المغترب، الذي لا يحسن الكتابة، إلى كلمات باردة متراصفة. فالروائي، وهو يترجم أحوال غيره، يكتب بلغة يفكّر بها، تقترب من المترجَم عنه وتبتعد عنه، وفقاً لموقع الروائي، الذي قد يكتب عن آخرين لا يعيش معهم، بلغة لم يألفوها ولا يريدون التآلف معها. تعود الكتابة المتسلطة، مرة أخرى، مسكونة بمفارقة ساخرة، حين لا يتعرف المقموع على اللغة التي تدافع عنه، كما لو كانت اللغة المتعالية تعيد قمع المقموع، مستأنفة المراتب السلطوية بوسائل لغوية، تعطي محتكر الكتابة حق القول والإملاء، وتفرض على القارئ واجب القبول والامتثال. إنها فلسفة المسافة المتوارثة، التي لا تعترف بتساوي البشر، وقد انتقلت من حيّز السلطة إلى مجال

الكتابة، حيث من يكتب يقود ومن لا يكتب يُقاد ويسأل القواميس. ومع أن باختين ربط بين صعود الرواية وظهور اللغة الشعبية، فإن هذا الربط المتكئ على تعميم سعيد، لا يلتقي دائماً بما يثبت صحته، لأن الروائيين لا يساوون المقولات الروائية في شكلها النظري.

تكتب الرواية تاريخ المقموعين ولا تكتبه: تكتبه وهي تقتفي آثار الأرشيف الشعبي المتناثر، الذي يبقى متناثراً، ولا تكتبه حين تعطف اختصاص الكتابة على أوجاع المقموعين، مستلهمة لغة من مكتبات سلطوية قديمة. فالعلاقة في «أرشيف المقموعين»، الذي لا يستنفذه أحد، لا تتمثّل بالشخص المقموع ولا بالشخص الذي يسجل قمعه، بل في التجربة اللغوية الواصلة بينهما، التي تتضمن الفكر والمنظور وأشكال التعامل مع المعيش اليومي. ولعل هذه التجربة، التي توحد بين القارئ والروائي أو تفصل بينهما، هي تلك «اللغة المتوسطة»، التي تحدّث عنها عبد الرحمن منيف، أكثر من مرة، ومارسها في رواياته بأشكال مختلفة.

يتضمن «تاريخ المقموعين»، في أشكال كتابية، إشكالاً مزدوجاً، يحيل أحدهما على موضوع الكتابة وثانيهما على الذي يكتبها. يستورد «المعذبون في الأرض» أقلاماً تشهد على أحوالهم، تسجل ما رأت بلغة يعرفها المعذبون ولا يعرفونها في آن، لأن شروط الإبداع الكتابي تغاير شروط البؤس والإفقار. ويستورد المبدع الأخلاقي أحوالاً لم يعشها، أو عاشها فترة وابتعد، ويضعها في شكل كتابي يساوي صورتها الأولى ولا يساويها في آن. يبقى الأرشيف الشعبي، في الحالين، متناثراً في انتظار زمن مأمول، يوحده كتابة ومعنى، مثلما تبقى كتابته مشروعاً محتملاً، تتحقّق فيه الكتابة والإحساس، أو تفصل بينهما نزعة نخبوية متجددة، تقرن الكتابة بالامتياز والكتابة بالاختصاص والصدق بالمنفعة.

كتبت الرواية العربية، التي حققت وحدة الكتابة والاحساس، تاريخاً مقموعاً، وأدمنت على كتابته، ذلك أن الحرية، التي وأدتها الحداثة العربية المخفقة، شرط تحقق الإنسان والكتابة الروائية معاً. ليس غريباً، في شرط يقمع شروط الإبداع الروائي، أن تكتب الرواية عن الحروب الأهلية القائمة والمؤجلة وعن السجون وتفكك القيم وانكسار الأحلام وتحلّل السلطة وعثار المحكومين.. بل أن السلطة السياسية التي وأدت الحداثة الاجتماعية، واكتفت بقشور استهلاكية لا أكثر، هو الذي جعل من السلطة موضوعاً مهيمناً في الرواية العربية، كما لو كانت تكتب في تاريخ السلطة المخفقة تاريخاً ذاتياً، بدأ بحكاية «الصبي الواعد»، في زمن هيكل والحكيم، وانتهى بزمن الطفل – المسخ،

الذي ينذر بالكارثة. وما كتابات نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وبهاء طاهر والياس خوري وغيرهم، إلا آية على «التاريخ الآخر»، الذي تكتبه الرواية ويرغب عنه المؤرخون .

على العقلاء أن يتحملوا حماقات أسيادهم، وعلى الكتابة العاقلة أن تعبث بالحمقى والسادة الزائفين. فما تقول به الكتابة الروائية الماكرة لا يصرّح به الروائيون العقلاء. هذا هو الدرس الذي وعاه نجيب محفوظ، منذ زمن مبكر، ووضعه أمام روائيين آخرين يفصلون، بإبداع، بين الحكمة والحماقة، أو يمارسون حماقات كثيرة بوسائل روائية .

مراجع الدراسة

1- R. G. colling wood: the idea of history, oxford, 1966 (الفصل الأول والثاني).

2 – منير العكش: حق التضحية بالآخر: أميركا والإبادات الجماعية، رياض الريّس، بيروت، 2002 .

3- E. Galeano: Amerique: La decouverte qui n'a pas encore eu lieu: messidore, paris, 1991.

4 – د. عدنان محمد ملحم: المؤرخون العرب والفتنة الكبرى، دار الطليعة، بيروت، 1998 .

5 – يوليوس فلهوزن: تاريخ الدولة العربية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1968 (الفصل الأول والثاني).

6– طه حسين: الفتنة الكبرى – 1 – عثمان، دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة 1976 .

7– حليم بركات: ستة أيام، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002 .

8– محمد عزة دروزة: العدوان الإسرائيلي القديم والعدوان الصهيوني الحديث، دار الكلمة، بيروت، 1980 .

9– غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الثاني، الطبعة الثانية، دار الطليعة بيروت، 1980 .

10– جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، 1990 .

11– د. ماهر الشريف: البحث عن كيان، دفاتر المنهج، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية، نيقوسيا، 1995 .

12– ممدوح عدوان: أعدائي، دار الريس، بيروت، 2000 .

13– قسطنطين زريق: الأعمال الفكرية الكاملة، المجلد الثالث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001 (الطبعة الثالثة).

14– محمود الورداني: أوان القطاف، دار الهلال، القاهرة، 2002 .

15– يوسف أبو رية: ليلة عرس، دار الهلال، القاهرة، 2002 .

16– جمال الغيطاني: حكايات الخبيئة، دار الشروق، القاهرة، 2002 .

17– الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999 .

18– جيمس سكوت: المقاومة بالحيلة، دار الساقية، بيروت، 1995 .

19- V. Chaturvedi: mapping subaltern studies and the postcololonial verso, london, 2000.

20- P. hitchcook: dialogics of the oppressed. University of minnesota press, minneapolis and London 1993.

القسم الثاني:

التاريخ في الرواية

نجيب محفوظ : الرواية التاريخية:

خفة التاريخ وسطوة المصادفة

يلتقي نجيب محفوظ بالتاريخ ويلتقي الأخير به، غير مرة. يلتقي الأول بالثاني وهو يعطي الرواية العربية ولادة واضحة ويؤكدها مشروعاً متوالداً، فما سبق روايته كان كتابة مضطربة متعثرة الخطا. ويوطد اللقاء به وهو يبرهن عن مبدع جلود يضع روايته المتجددة في أشكال متعددة، فغيره أسرف في الكتابة الروائية وقيّدها إلى شكل ساكن. ويتجدّد اللقاء في حيز سلبي يُرضي الرواية ولا يرضي الروائي، فزمن الحداثة الاجتماعية الذي وعدت به الرواية الوليدة تساقط لاحقاً، محوّلاً الرواية إلى راسب حداثي عنيد، يقصد اتجاهاً ابتعد عنه القارئ المقترح. كأن محفوظ، الذي عاش قرناً وكتب نصف قرن، شاهد على زمن مليء بالوعود، وعلى أزمنة متعاقبة أخلفت الوعود السابقة.

يلتقي التاريخ بمحفوظ، الذي درس الفلسفة وكتب مقالات فلسفية، في مواقع غير مريحة وأخرى مجردة من الأمان: استنكر قتام الحاضر، وهو يتأمل ملكاً عابثاً وسيطرة إنجليزية، وذهب إلى زمن الفراعنة المضيء، وتمسك بثورة 1919 ورأى فيها مرجعاً، واحتفى بثورة 1952 وظفر منها بالحبوط، وزلزلت كيانه هزيمة 1967 وعايشها ولوداً لا تعرف الرحيل. كتب محفوظ عن أزمنة متعاقبة، ولم يرَ ما يرغب، متوسلاً وحدة النص والسياق، إذ النص يفصح عن السياق إن أشار إليه، ويفصح عنه إن هرب وتظاهر باللواذ. يظهر السياق عارياً في «الشحاذ» الذي غادره اليقين وفي «الطريق» الذي يخدع من اطمأن إليه، وفي «اللص» الذي أرداه «الكلاب»، وفي العجوز الوفدي الآفل «يوم قتل الزعيم». ويتكشف السياق، من وراء حجاب، في «رواية ميتافيزيقية» تستلهم سير الأنبياء وتبحث عن العدالة المؤجلة، وفي «ملحمة» تردد حكاية العدالة المفقودة في حكايات مفتوحة. مثلما ينقض الزمن وعود الخير في «الحرافيش»، وينفي الخلاء

النظيف شرور العمران في «أولاد حارتنا»، تنقض رواية محفوظ، وهي تحتفي بالحياة، أزمنة مسكونة بالفساد .

ليس في اللقاء المتعدد الوجوه ما يبعث على الغرابة، فالجنس الروائي يحيل على التاريخ، والتاريخ كثيف الحضور في الوقائع التي زامنها الروائي، وإلى دراسة التاريخ مال محفوظ شاباً وكرّس له وقتاً طويلاً. حين سأل رجاء النقاش نجيب محفوظ عن العلاقة بين الرواية والتاريخ أجاب الثاني: «في رأيي أن العلاقة وطيدة، فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها وأشخاصها.. هذا جزء من التاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثم أن التاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص وتفسير ورؤية، والرواية كذلك..». يستدرك الأديب تقصير المؤرخين، كما ألمح سعد الله ونوس ذات مرة، ويسجل ما عفّ عنه، ويرصد ما يغفل عنه المؤرخ أو لا يجرؤ على قوله. ومحفوظ، الذي رأى الهزيمة قبل غيره، يكتب عن مخلوقات محاصرة، وعن أخرى تبدو حرة ولا تنجو من الحصار، مؤمناً بلحظة عادلة مؤجلة: يستدرك قصور المؤرخ مرتين: مرة أولى حين يكتب عن المخلوقات المسكينة التي زهد بها المؤرخ، ومرة ثانية حين يتكئ على معرفة تاريخية واسعة ويذيبها في رؤية روائية. يقول الروائي في «نجيب محفوظ يتذكر»، وهو شبه سيرة ذاتية سجلها جمال الغيطاني، الكلمات التالية: «كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص، .. ..، كنت أواظب على حضور محاضرات قسم الآثار، درست كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني، الحياة اليومية، وسائل الحرب، الدين، كيف ألقيت بهذا المجهود الكبير بعد كفاح طيبة، .. .. لم أعد إلى التاريخ فيما بعد، وإن كان قد ترك أثراً في تكويني..».

على الرغم من أسباب «خارجية» أمنّت حوار الروائي والتاريخ، فإن في فلسفة محفوظ ما يستدعي التاريخ ويحرص على بقائه. يصدر السبب الأساسي عن فكرة العدالة، تلك التي تردّ إلى فكرة السياسة المنتهية، لزوماً، إلى فكرة التاريخ . والسياسة كما يصرّح الروائي، لازمت أعماله الروائية كلها، حتى ما بدا منها «ميتافيزيقياً»، ذلك أن «السياسة محور تفكيرنا». ولعل شغف محفوظ بفكرة العدالة المؤجلة، قاده إلى تأمل الأنظمة السياسية المتعاقبة، التي تعد بما هو مختلف، وتستأنف اعتلالاً لا اختلاف فيه. والتاريخ السلطوي، الذي يتبدّل متماثلاً، أملى عليه أن يكتب «رادوبيس» ويهجو ملكاً، وأن يضع «اللص والكلاب» ويستنكر نظاماً جمهورياً، وأن ينتهي إلى «يوم قتل الزعيم» ويندد بنظام هجين. يلتقي التاريخ برواية محفوظ وهي تلاحق أنظمة سياسية عصيّة على التغيير .

لا ينجز التاريخ الوعود التي بشّر بها، ولا يتذكر البشر ما وعد به التاريخ وأخلفه.

يحضر التاريخ هذه المرة سلباً، وقد رقد مطمئناً في ديار النسيان، كما لو كان الإنسان صفحة بيضاء متأبدة، والرواية ذاكرة حزينة، لا تلوم تاريخاً قوامه المكر، بل تعتب على إنسان ضعيف الذاكرة. يقول محفوظ متحدثاً إلى جمال الغيطاني: «لو.. ولكن التاريخ لا تصح فيه كلمة لو.. والإنسان لا يتذكر التاريخ إلا بعد أن يصبح الأمر مأساة». يستقر النسيان بين واقعتين مؤسيتين، وتتأسى الرواية على ذاكرة تستيقظ متأخرة. يقول محفوظ في «أصداء السيرة الذاتية»: «رأيت شخصاً هائلاً ذا بطن تسع المحيط وفم يبتلع الفيل، فسألته في ذهول: من أنت يا سيدي؟ فأجاب باستغراب: أنا النسيان فكيف نسيتني؟».

تبدأ الرواية بالتاريخ وتستبقي شظاياه، ذلك أن الإنسان، وهو شظية عابرة، لا يذكر ما كان إلا بعد فوات الأوان. يقول محفوظ: «بطلي هو الزمن»، مكثفاً معنى التاريخ والإنسان. يمحو الزمن الإنسان الذي يمحو ذاكرته التاريخ، وتتأمل الرواية محواً مزدوجاً، مستبقية الزمن ومأساة مخادعة، تخلق ذاكرة الإنسان وتزيلها في آن. حين «يتذكر محفوظ» زمناً مضى شدّه إلى «المرحلة الفرعونية» يقول: «كنت قد قرأت في تاريخ مصر، قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي.. .. لكن هذه الرغبة، أو هذا الدافع مات بعد رواية كفاح طيبة، ماتت الرغبة، كما حدث إثر انتهائي من كتابة الثلاثية، مات التاريخ، ما الذي أحياه، ما السبب في موته؟ لا أدري .. ..– الغيطاني–». مات التاريخ في المرة الأولى حين وقف الروائي على «عبث الأقدار»، إذ الإنسان ينجز ما شاءت له الصدف المتواترة، ومات التاريخ ثانية حين سخرت الأقدار من «الثورة الجديدة» مستأنفة العبث القديم. ذهب الروائي الشاب إلى فرعون جميل العينين ووقع على مأساة الإنسان، ورجع إلى حاضر فاجأه بمأساة أخرى. لم يكن التاريخ، في الحالين إلا فاجعة قديمة – جديدة ونسياناً هائلاً، له بطن المحيط وفم يبتلع الجبال. فما ظهر، في البدايات، موضوعاً جليلاً انتهى إلى أحجية، عالج الروائي أبوابها المغلقة في روايات كثيرة، ووصل إلى قهقهة مجلجلة.

التاريخ البعيد وعبث الأصول :

أراد محفوظ، في مطلع حياته الأدبية، أن يضع تاريخ مصر في رواية متعددة الأجزاء، تبدأ من زمن الفراعنة وتنتهي إلى ثورة 1919. واستخرج، وهو يهجس بمشروعه الكبير، «خمسة وثلاثين أو أربعين موضوعاً»، تحكي أحوال مصر المضيئة وأحوالها الأخرى. لم يكن في المشروع ما يثير الفضول، فمصر ذات الماضي المجيد محتلة ومتمردة، والماضي الفرعوني يوقظ وعياً وطنياً، أكثر سلامة موسى من الإشارة

إليه وطالب محمد حسين هيكل صياغته أدباً، وحزب الوفد ينبعث من روح الأمة ويعطي صوته لقائد وطني كبير: سعد زغلول. أراد محفوظ، الوفدي الشكوك أن يكتب رواية السياق، مرتكناً إلى رواية تاريخية، مراجعها روح الشعب والانبعاث القومي والماضي المجيد. اعتمد الروائي على ثقافة تلبيه وتتفق مع السياق الواجب تغييره. يقول محفوظ: «كنت طالباً في الثانوي عندما شرعت في ترجمة «مصر القديمة» لجيمس بيكي، وذلك بهدف تقوية نفسي في اللغة الإنجليزية- .. ..الغيطاني-». ترجم محفوظ كتاب جيمس بيكي، وهو كتاب طبعه ووزعه سلامة موسى، لأنه يتضمن أخبار مصر القديمة ومادة معرفية لرواية قادمة: «كانت أعمالي الأولى عبارة عن روايات تاريخية كتبتها تأثراً بقراءاتي في التاريخ الفرعوني القديم، خاصة أعمال «رايدر هاجارد» صاحب الرواية المعروفة «هي أو عائشة» والذي حصل على لقب «سير». وأعمال «هوك كين» الأديب الإنجليزي الذي اشتهر بالكتابة عن التاريخ الفرعوني، وزار مصر وأقيم له احتفال في دار الأوبرا- .. ..رجاء النقاش-». قاد السياق والقراءة الروائي الشاب إلى رواية تاريخية تشبه، ظاهرياً، رواية جورجي زيدان، ولا تشبهها، ذلك أن محفوظ كان يكتشف في روايته التاريخية منظوره للعالم ومعنى الرواية، التي ترحل إلى أزمنة مختلفة وتتمسك بـ«مأساة الإنسان». ولعل الاكتشاف المزدوج، وقد بلغ مداه في «كفاح طيبة»، وهي رواية وطنية تحريضية، هو ما جعل «التاريخ يموت»، محرراً الروائي من رومانسية غريبة عنه، ومن تصور غائي للتاريخ لا يأتلف معه ولا يطمئن إليه.

ذهب محفوظ إلى «مصر القديمة» احتجاجاً على الحاضر، وبحثاً عمّا يضيء وجوهه، فوضع في الماضي أسئلة من الحاضر، وواجه الحاضر بإجابات مؤجلة. وكان، وهو يرحّل الأسئلة والإجابات من زمن إلى آخر، يستدعي رومانسية «الرواية التاريخية» ويطردها في آن: يستدعيها وهو يستولد من زمن الفراعنة فردوساً مفقوداً، ويطردها وهو يحوّل الزمن الطوباوي إلى سؤال سياسي، فما اقترفته سلطة اليوم المتداعية اقترفته «سلطة مضيئة» منذ زمن سحيق. آثر محفوظ أن يكتب «رواية تاريخية» أخرى، تضع في الماضي إشكالاً من الحاضر، على مبعدة عن رواية إيمانية تُسقط على الحاضر منظوراً من الماضي. يقول الروائي: «لا بدّ أن أعترف أنني لم أكن مخلصاً للنظام الملكي ولم أكن أطيقه، حتى أنني عندما كتبت رواياتي الأولى، خاصة «عبث الأقدار» و«رادوبيس» تطورت الأحداث في الروايتين للتعبير عن هذا الرأي وتأكيده. كان ضمن أحداث الروايتين ملكان يخونان شعبيهما، فيكون مصيرهما العزل- .. ..رجاء النقاش-»، ويقول أيضاً: «كانت «كفاح طيبة» ضد المحتل الإنجليزي والحاكم التركي القابع في السراي، كنت أغلي ضد الإنجليز وضد الأتراك- .. ..الغيطاني-».

كتب محفوظ «عبث الأقدار» -1939- و«رادوبيس» -1943- التي أهّلته لجائزة مجمع اللغة العربية، و«كفاح طيبة» -1944، وأضاف إليها «قصة تاريخية» بعد أربعة عقود هي «العائش في الحقيقة» -1985- مرسلاً تحية متأخرة إلى أخناتون. ومع أن محفوظ، الشغوف بالعلوم وبالمنهج العلمي، أقام روايته على مادة معرفية دقيقة، تعرف الماضي قبل أن تعيد خلقه، فقد جاءت روايته «أمثولة أدبية» عن الحاضر والسلطة التي تعبث به. هجت «الأمثولة» الملك والأتراك والاحتلال الإنجليزي، مصيّرة الماضي إلى ذريعة شفافة، ومحوّلة «الدقة المعرفية» إلى زخرف شكلاني. ولعل التناقض بين زمن البنية الحكائية والوعي الإيديولوجي الذي يصوغها: هو ما حمل محفوظ على الانتقال سريعاً إلى «القاهرة الجديدة». لذا بدت «الأصول الفرعونية» واعدة ومضيئة، قبل الكتابة، وصامتة ومؤسية بعد كتابتها. كأن الروائي يحتفي بما لم يكتبه ويزهد بما كتبه، مؤمناً بكتابة متجددة تواجه الموت وتطارد نسياناً، يظل طليقاً.

تبدأ «عبث الأقدار»، بما تبدأ به «رواية الأصول»، أي بالفردوس المفقود: «جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية «خوفو بن خنوم» على أريكته الذهبية، بشرفة مخدعه التي تطل على حديقة قصره المترامية الفناء - جنة منف الخالدة ذات الأسوار البيضاء - كانت جلسته هادئة وديعة، فكان يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، ويتكئ بمرفقه على غرفة ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب، وقد تجلّت آي عظمته في جبهته العالية ونظرته الرفيعة، وتبدّت قوته الخارقة في صدره الواسع وأنفه الأشم، فأحاطت به مهابة من سن الأربعين، وهالة من مجد الفراعنة.. .. ص: 5». يتكشف زمن الأسطورة في الجنة وأسوارها البيضاء وصاحب العظمة الإلهية، وهيبته الربانية وفي أرجاء ناعمة مسقوفة بالأزهار والعصافير. يتجسد الفرعوني، وقد تأسطر، في الإلهي، ويشهد الإله الفرعوني على زمن البدايات الجليلة، التي تعلن عن أصل مكتمل، وعن انبثاق لاحق لا يصيبه الفساد. تعد البداية الفاتنة بنهاية أكثر فتنة، وتبشر العظمة الإلهية بحبور لا ينقضي. غير أن محفوظ، الذي يشير إلى اتجاه ويذهب إلى آخر، يزهد سريعاً بالفردوس الفرعوني، ويختار حكاية تسفّه فرعون وتعبث به. يستهل الروائي، الذي سخر من عباس العقاد حين هوّن من شأن الرواية، حكايته التاريخية بزمن أسطوري تجوس فيه الآلهة، وينقض، لاحقاً، الحكاية والزمن الذي استهلها: ينقض الأسطورة وهو يعطف عليها سلطة قاتلة، وينقض الحكاية التاريخية وهو يصرف «التاريخ الإنساني» صرفاً كاملاً مستدعياً القدر. يرى النقض المزدوج إلى سلطة تلوّث كل فردوس محتمل، وإلى قدر يصادر كل تاريخ مرغوب، مستبقياً عطب الإنسان ووعياً شكوكاً.

يتكشّف عطب الإنسان في حاجته إلى نبوءة العراف وفي سلطة تبدأ بالقتل وتنتهي به. يرى العرّاف، في البداية، وليداً غريباً يرث سلطة الفرعون، ويأمر فرعون بقتل «طفل النبوءة»، ويقتل جنده طفلاً غير الطفل المقصود، ويسعى ولي العهد إلى قتل أبيه ويقتل جنود الملك الابن المتآمر، وتنتهي السلطة إلى من اختاره القدر، ويتطامن الحذر مهزوماً. حكاية مغلقة يصوغها قدر منتصر يسخر من الإنسان ويعبث بأقداره. تلبي سطوة القدر في رواية محفوظ غايتين: تكشف عن مأزق الإنسان في الوجود، وهو موضوع متواتر في روايات محفوظ اللاحقة، وتسخّف السلطة المتجبرة المفتونة بالعقاب. تطارد السلطة الإنسان، ويطارد القدر الإنسان المتسلّط. وفي الحالين، يتراءى العبث والقتل والقاتل العابث وصوتاً ساخراً آتياً من مكان ما، يحكي عن نهايات الإنسان التي عاقبت بداياته. فما بدا فردوساً قوّضه تواتر القتل، وما بدأ إلهياً ربانيّ الهيبة انتهى قاتلاً فاحشاً .

بنى محفوظ روايته الأولى على الصراع بين القدر والحذر، واشتق منها مأساة وملهاة معاً. ظهرت المأساة في وضع الإنسان الذي يظن أنه يعرف وهو لا يعرف، وإلا لما قتل فرعون طفلاً بريئاً، ويعتقد أنه قادر وهو مقيد إلى عجزه، وإلا لما ذهب المسعى الفرعوني هباء، ويتوهم أنه يسيطر على الحاضر والمستقبل وهو لا يسيطر على شيء، وإلا لأصبح ولي العهد ملكاً ولم تقطع عنقه. وتتجلّى الملهاة في الصراع بين المرئي والمحتجب وبين السيف والمصادفة، أو بين القدر والحذر الإنساني. وبسبب ذلك يساوي القدر بين البشر، ويوزّع عليهم عجزاً متساوياً وعطايا مختلفة، كأن يصبح الطفل الأعزل ملكاً، وأن يستأنف الملك عجز الطفل الوليد. يضع محفوظ في السلطة المأساة الضرورية، فهي تلتمس الراحة والأمان في قتل الآخرين، ويضع فيها الملهاة اللازمة، فهي تقتل ولا تظفر بالأمان أبداً. وكما هو معروف، فقد أنطق محفوظ الزمن القديم، وفي الصفحة السادسة من «عبث الأقدار»، بلغة سياسية مستعارة من أحمد لطفي السيد، حين سألت شخصية روائية: «من الذي ينبغي أن تبذل حياته لصاحبه؟ الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟». يتضمن السؤال إشكالاً سياسياً حدثياً، ويوحي موقعه- الصفحة السادسة- باستكماله وتطويره. غير أن محفوظ سرعان ما يبتعد عن السؤال، مشدوداً إلى تسفيه السلطة وهجائها .

علائم الالتباس من فضائل النجباء. ونجيب محفوظ تلميذ للالتباس وأستاذ له، ينظر إلى اتجاه ويحاور اتجاهاً مغايراً. أراد، أولاً، أن يكتب قصة تاريخية تنقد الحاضر وتحرّض على تغييره، وعثر عليها في «حكايات هورديدف»، الواسعة الانتشار في مصر

القديمة، والتي تزامن عهد خوفو: 2596 – 2573 ق. م، الملك الثاني في العائلة الرابعة وباني أهرامات الجيزة العظيمة. وأراد، ثانياً، أن يواجه الحاضر المر بماض مضيء: «إذ أن العصر الفرعوني هو المرحلة المضيئة الوحيدة في مواجهة الواقع المر الذي كنا نعيشه– .. ..الغيطاني–». أعلن محفوظ عن هدفين محددين، ووصل إلى قولين مغايرين: أراد بعث الروح القومية ونصّب القدر بطلاً مطلقاً لا يضارع، وذهب إلى الماضي المضيء وعثر على سلطة قاتلة، تظل متهمة بالقتل حين تسترجع حكمة متأخرة. وقد تتراءى ظلال التاريخ لحظة انتقال السلطة من الأسرة الحاكمة إلى فرد من أفراد الشعب، دون أن يكون ما تراءى تاريخاً حقيقياً، ذلك أن الانتقال أنجزه القدر ولم ينجزه غيره. تصوغ الصدف العمياء تاريخاً ما هو بالتاريخ، لا مكان فيه للإنسان ولفعله القصدي، كما لو كانت الأهرامات صدفة مجيدة بين صدف أخرى. يستقر السؤال الضروري في قبضة الالتباس ويقول: لماذا اختار محفوظ من «المرحلة المضيئة الوحيدة» حكاية مؤسية؟ الجواب قائم في تصوّر محفوظ، الذي يختزل التاريخ إلى الزمن والزمن إلى المصادفة، ويختزل الإنسان إلى قناع غريب، عليه أن يصبح وجهاً ويمشي.

لن يأتي محفوظ إلا بجديد محدود في روايته الثانية «رادوبيس»، التي أخذها عن أسطورة رواها المؤرخ اليوناني هيرودتس عن مصير الفرعون الشاب «فيرنرا» –2150 ق. م–، الذي أخلّ بتوازن سلطوي موروث وانتهى إلى الكارثة. تبدأ الرواية بفكرة محفوظ عن الماضي الفرعوني المضيء، فيكتب في الصفحة الأولى تحت عنوان «عيد النيل»: «كانت آبو عاصمة مصر، يقوم بنيانها الشامخ على دعائم الصوان، تؤلّف بينها الكثبان الرملية، وقد غشاها النيل بطبقات من طميه الساحر، بث فيها الخصب والخير العميم، .. ..، ونشرت فيها الكروم والمراعي والجنان تجري من تحتها الأنهار، ويتضوع نسيمها بشذا العطر والأزهار وتتجاوب في جوها أغاريد البلابل والأطيار». تحضر الجنة في «لغة قرآنية»، كما يصرح محفوظ، يُعطف عليها في الصفحة الثالثة «مجد الفراعنة»، وفي الرابعة جمال فرعون الأكيد: «إن فرعون شاب جميل، لا نظير له في طوله الفارع، وحسنه الجاهر». يتحرّر محفوظ سريعاً من عبق المجد التليد، ويذهب مباشرة إلى موضوع السلطة، وقد تجسد في فرعون شاب عبث في أكثر من اتجاه: عشق غانية وخرج على تقاليد الأسرة الحاكمة، وبالغ في التبذير مبدداً أموال الشعب، وحرم الكهنة من حقوق موروثة خارجاً على المعطى.. كسر العبث المتعدد التوازن المتعدد الذي تقوم عليه السلطة المستقرة وانتهى إلى كارثة، لا يتم تجاوزها إلا بالعودة إلى ما كان قائماً.

عالج محفوظ في روايته الأولى إشكال احتكار السلطة ونقلها، مستعيناً بالقدر، من الأسرة الحاكمة إلى فرد من خارجها، مستكراً سلطة مغلقة توازي الشعب ولا تلتقي به. استأنف، في روايته الثانية، موضوعه الأثير، من وجهة نظر الواحد والمتعدد، حيث الحكم الواحد يفضي إلى الكارثة، والحكم المتعدد يؤمّن الاستقرار. يحضر القدر مرة أخرى، وإشارته صندل ذهبي جميل رمى به نسر هائل إلى حُجّر الملك، دافعاً بفرعون إلى عشق امرأة فاتنة لا شفاء منه. ومع أن النسر إشارة لا تخطئها الأذهان، فإن محفوظ، الذي يضاعف الإشارات توطيداً للمعنى، يعطي تصوّره صريحاً، كأن يكتب في الصفحة الخامسة والخمسين: «إن ما بها لسحراً مبيناً، فإن لم يكن سحر ساحر، فهو سحر الأقدار المسيطرة على المصائر». ولعل سطوة القدر التي لا ترد هي التي تملي على الروائي أن يتعامل مع الملك العاشق بحنان كبير، وأن يضع الملك وعشيقته إلى جانب شهداء الغرام. وواقع الأمر، أن محفوظ لا يتنكر للالتباس ولا يغفل عنه أبداً، ذلك أنه يقدم الملك في وضعين مختلفين، تاركاً الحكم النهائي معلّقاً في الفراغ. فالملك، كما يصرّح محفوظ حين «يتذكّر»، خائن استحق العزل، والملك، في الوقت ذاته، لم يخن شعبه أبداً، لأنه ضحية القدر الذي لا يقاوم. يقول الروائي، وهو يرحل عن ملك جديد إلى ملك قديم، بتماثل الأزمنة، ويقول، في الوقت ذاته، بتماثل الأقدار وبعجز البشر. وفي الحالين، يظل التاريخ سؤالاً مغلقاً، طالما أن الأقدار تنصّب الملوك وتخلعهم. ولذلك تبدأ الرواية بموضوع وتغلق صفحاتها الأخيرة على موضوع آخر: تبدأ بـ«آبو عاصمة مصر» ذات البنيان الشامخ، وتنتهي بجثة مسجاة يناجيها عاشق مهجور مخذول: «وثبت عينيه على الجثة المسجاة التي ارتطمت عليها آماله وأحلامه، فتحطمت وتناثرت، كأوهام بددتها اليقظة». يتلاشى الشامخ الصواني الدعائم، ويأتي الارتطام والانحطام والتناثر والبدد. كأن الموت يقظة، وكأن الرواية ترصد سبات الإنسان قبل أن يستيقظ. بهذا المعنى يكون الزمن بطل محفوظ الأثير، لأنه الفضاء الشاسع الذي يدور فيه التقوّض والتداعي والاضمحلال، قبل أن تتوسّده الأمجاد الملكية العارضة.

«كفاح طيبة» هي الرواية الثالثة والأخيرة في «المرحلة الفرعونية»، التي «مات بعدها التاريخ». رواية وطنية تحريضية، تلبي شروط «الرواية التاريخية»، بالمعنى التقليدي، بامتياز. تذكّر بالمجد القديم والهامات العالية وكبرياء الأجداد، فصولها الكرامة والتحدي والهزيمة، ثم رفض الهزيمة والاستعداد والانتصار على المحتل الأجنبي، دون أن ينسى الروائي أن يضع هزيمة في المنتصر، الذي عشق امرأة من الأعداء. وعلى هذا، فإن «كفاح طيبة» رواية غير محفوظية على الإطلاق، أملاها سياق

وطني معيّن، منع عنها مقولتين محفوظيتين أساسيتين هما: وباء السلطة وسلطة الأقدار. وربما يكون «انزلاق» الروائي إلى موضوع لا يأتلف معه، قوامه الانتصار والسلطة المنتصرة، هو ما صرفه عن «العصر الفرعوني المضيء»، وأعاده إلى زمن «معتم» حديث حاشد بالمصائر المؤسية. ما يجب ذكره هنا أن محفوظ، وكما قال، لم يكن دقيق التوثيق في روايته هذه، وهي رواية تاريخية فعلاً، بينما كان أدق توثيقاً في الروايتين السابقتين، وهما «أمثولتان» في إهاب تاريخي لا أكثر. ينفي محفوظ المتوقع باللامتوقع، مطمئناً أبداً إلى الالتباس. فقد كان دقيق التوثيق في روايتين تحتاجان إلى القليل منه، وكان مجزوء التوثيق في الرواية التي تحتاج إليه.

تبدو روايات «المرحلة الفرعونية» لبعض النقاد، والرواية الأولى بخاصة، جزئية القيمة. والرأي تعوزه الدقة، ذلك أن هذه الروايات، و«عبث الأقدار» بشكل خاص، انطوت على عناصر الوعي المحفوظي، التي حافظ عليها، دون انزياح كبير، في أعماله الروائية اللاحقة. وربما تكون الراحلة الكريمة لطيفة الزيات من النقاد القلائل، الذين أدركوا أهمية أعمال محفوظ الأولى، ورأوا في «عبث الأقدار» وثيقة نادرة، تكشف عن تصوّر الروائي للعالم. وعن هذه الوثيقة كتبت دراسات لامعة في كتابها: «نجيب محفوظ: الصورة والمثال»، أضاءت فيها فكر الروائي مستأنسة بمقولتي وحدة الوجود وثنائية الوجود والتراجيديا الهيجيلية.

مهما تكن مراجع محفوظ الفكرية المفترضة، وقد تتضمن هيجل والتصوف الإسلامي، وهو ما تعلن عنه لطيفة الزيات، فإن القول المأثور: «الحذر لا يغني عن القدر» يخترق أعمال محفوظ، محيلاً على الجبرية والقدرية والضرورة العليا. ومبتدأ الفكرة واضح، قوامه المحدود واللامحدود، والثاني يمحو الأول ويلغي مبادرته، أو الذات العليا المهيبة والذات العارضة، والأولى تكتب في الثانية ما تريد وتقودها إليه. تحقق الذات العليا، أو القدر، المصائر دون أن تحتاج مساعدة الإنسان، إن لم تسخّره لفعل ما تريد، وهو موقن أنه يفعل ما يريد. وما يربط بين الطرفين اللامتكافئين هو المصادفة الطليقة، التي تتناتج في صدف متلاحقة، آخذة صفة القانون ومخبرة عن ضرورة متعالية، تمسك بالوجود وتحافظ على استقراره. تتحكم الضرورة العليا، ولها صفة القانون، بمسار البشر وأفعالهم، وتقودهم إلى وقائع لا يدركون أسبابها ولا نتائجها، ممّا ينزع عن الفعل الإنساني صفتي الخير والشر، ويعيّنه أثراً «موضوعياً» لقوة عليا، لا تعارض ولا تُجابه. بل أن المصادفة، وهي تأتي حينما تأتي، تشل في الإنسان معارفه وتوقعاته، تسخر من التنبؤ وتعبث به، وتلقي بمشاريع الإنسان ورغباته إلى زوايا

الاحتمال. وقد يدفع الإيمان بالمصادفة، إن اشتد، الإنسان إلى زهد شديد، يتاخم العبث.

يطرح تصوّر محفوظ، في «عبث الأقدار» وروايات أخرى، أسئلة عن معنى الإنسان والحرية ودلالة التاريخ. فما يقوم به الإنسان، ما دام مرجعه خارجه، محكوم عليه بالبوار وعليه، إن كان حكيماً، أن يرتضي بما وقع بين يديه. ولأنّ البوار ثابت والهرب من مصيدة القدر لا أفق له، فأوضاع الإنسان ثابتة، تنزع إلى التغيّر والتبدّل وتظل حيث كانت، معطاة هي من البداية، والمعطى يبقى كما هو وإن تغيّر. تتداعى دلالة التاريخ في مسار إنساني متداع، تسوقه المصادفات المتواترة، ذلك أن التاريخ «الحقيقي» هو ما صاغه الإنسان لا ما صاغته الأقدار المتلاحقة. ومع أن محفوظ، في «عبث الأقدار» يرد إلى الملك حكمته قبل أن يعرف السر الأخير، فإن رشد الملك المتأخر لا يعبر عن حرية إنسانية، لأن فرعون ثاب إلى رشده بعد مصادفات متعددة، مما جعله عبداً للضرورة وتلميذ الحرية المخفق بامتياز. فلا حرية في فضاء المعطى ولا موقع لإرادة حرة في مسار تحكمه المصادفة – القانون. وواقع الأمر أن محفوظ لم يبدأ بالقدر والقدرية والحتمية التي لا ترد وينتهي إلى الإنسان المخفق، إنما بدأ من هشاشة الوجود الإنساني ووصل إلى سطوة القدر. وهذا التصوّر هو الذي أفضى به إلى فكرة القدر الشامل المأساوي، حيث الإنسان يتمرد على الحياة والموت معاً، كما ألمح في «الثلاثية»، ولا ينتظر شيئاً. بل أن هذا التمرد الغريب، الذي يعيّن الإنسان خالقاً لمصيره، هو الذي يجعله يستأنس القدر بالكتابة ويروّض الموت بالإبداع، وذلك في «محاولة ميتافيزيقية»، تعبّر عن قوة الإنسان وضعفه في آن. وما بطله التراجيدي «سعيد مهران» في روايته اللاحقة «اللص والكلاب» إلا صورة عن التمرد المخفق الشامل، الذي يشكل فيه «اختيار الموت» بطولة الإنسان الوحيدة والفريدة معاً.

تنكر، الأفكار السابقة، ظاهرياً، فكرة التمرد مبشرة بالخنوع واللواذ. بيد أن محفوظ، لا يقر ذلك ولا يقبل به، لأن له تصوّره للقدر الطاغي والمتمرد المهزوم. يؤمن الروائي بقدر عاتٍ وبإنسان يتمرد على القدر، ولا ينتهي إلى شيء، لأن تمرده مخفق منذ البداية. وواقع الأمر، أن في التمرد المخفق تمرداً كلياً مأساوياً: التمرد مخفق بسبب «عبث الأقدار»، وكلي ومأساوي، لأن متمرد محفوظ يود أن يخلق قدراً آخر. ولأن «الحذر لا يغني عن القدر»، تكون المأساة جوهر الوجود الإنسان. شيء قريب من الحكمة القائلة: «الأكثر علواً هو الأشد سقوطاً»، التي تحيل على متمرد ميتافيزيقي.

تعامل محفوظ مع «الرواية التاريخية»، فقبل بشروطها في رواية واحدة: «كفاح

طيبة»، وابتعد عن الشروط في العملين الآخرين. لم يأخذ في عمليه الأوليين بـ«الزمن الغائي»، الذي يجعل الانتصار أفقاً للأمة. جاء النصر مرتين عن طريق السلب، الأول حقّقته المصادفة، والثاني أعاد الوضع كما كان عليه. وفي الحالين، لم تتقدم الأمة إلى شيء، بقيت في مكانها حين أنجزت المصادفة عملها، وبقيت في مكانها حين استعادت وضعاً سابقاً. إضافة إلى ذلك، حذف الروائي من عمليه الصراع الشامل بين قوتين واسعتين متناقضتين، وأبقى الصراع داخل مصر ذاتها، حيث الملك يطارد طفلاً يؤرّقه، وحيث الشعب يواجه ملكاً أخلّ بقواعد الحكم. وإذا كانت الرواية التاريخية مشبعة بالإيديولوجيا، والقومية منها تحديداً، فقد استبقى محفوظ إيمانه بالقدر وخفف العناصر الإيديولوجية الأخرى إلى تخوم الالتباس. كأن يستأنف الملك القاتل حكمته في «عبث الأقدار» أو أن يمضي الملك العابث «شهيداً» للحب في رواية «رادوبيس». هذا الانزياح عن «إيديولوجيا الرواية التاريخية»، إن صح القول، يبرهن مجدداً أن محفوظ كان يطبق منظوراً روائياً حديثاً على «موضوع قديم»، مطمئناً إلى مأساة الإنسان والتحرّز من اليقين.

مراجع الدراسة :

1- نجيب محفوظ: عبث الأقدار: الطبعة العاشرة، 1983، مكتبة مصر، القاهرة .

2- نجيب محفوظ: رادوبيس، الناشر السابق، الطبعة العاشرة، 1981 .

3- نجيب محفوظ: كفاح طيبة، الناشر السابق، الطبعة العاشرة، 1979 .

4- نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، الناشر السابق، الطبعة الأولى، 1977 .

5- نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية، الناشر السابق، 1995 .

6- رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات مذكراته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998 .

7- جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، أخبار اليوم، القاهرة، 1987 .

8- د . لطفية الزيات: نجيب محفوظ: الصورة والمثال، كتاب الأهالي، القاهرة، 1989 .

9- كمال عبد اللطيف: سلامة موسى وإشكالية النهضة، الفارابي، بيروت، 1982 .

10- M. peled: religion. My own, thc literary works of Najib Mahfuz, Transaction books new Brunswick, U.S.A, and London (U.K) 1983.

ثلاثية محفوظ :

التاريخ القريب وعبث المعنى

في عام 1945، بعد أن انتهت الحرب العالمية الثانية واستقر المهزومون في قبورهم، بدأ محفوظ رواية في ألف صفحة وأكثر، أنهى سطورها في نيسان 1952. كانت الرواية، التي زهد الناشر في البداية بها، هي: الثلاثية، التي عاد الناشر وطبعها في أجزاء ثلاثة، واستعاد عناوينها من أحياء القاهرة القديمة: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. وضع الروائي في ثلاثيته، التي نشرت في 1956-1957، وقائع من ثورة 1919، وعيّن القاهرة القديمة مكاناً، عاشت فيه شخوص الرواية، ورمزاً، يُعالن بأزمنة مصرية بعيدة الجذور. انتقل محفوظ من «كفاح طيبة» إلى مشارف القرن العشرين، دون أن ينسى «عبث الأقدار»، الذي يرى قصوراً ذهبية ينتظرها الحريق.

أكثر من سبب قاد محفوظ إلى ثورة 1919: عاشها صبياً وكوّنته فكرياً ورنا إليها، لاحقاً، بحنين لا ينقضي. وهي استئناف لمشروع سبق: «فكرت في بداية حياتي أن أكتب تاريخ مصر، .. ...، وكان من ضمن أجزاء المشروع جزء عن ثورة 1919 باعتبارها الثورة الشعبية الثانية في تاريخ مصر بعد ثورة «أبنوم» زمن الحكم الفرعوني. صحيح أنه حدثت انتفاضات وثورات أيام حكم الرومان والعرب، لكنها كانت مجرد مظاهرات تقوم وتخمد، .. ...، أما ثورة 1919 فكانت ثورة شعبية امتدت للريف والأقاليم- .. ..رجاء النقاش-». مثلما انطوت «المرحلة الفرعونية» على عودة إلى ماض وطني مضيء، مثّلت الكتابة عن «الثورة المصرية الشعبية الثانية» تحية إلى حاضر وطني جليل. بل أن في الرواية التي أعطاها المؤلف سبع سنين، وتوقف بعدها سبع سنين أخرى، أطيافاً من سيرة ذاتية مقنّعة، نسبها محفوظ إلى شخصية متمردة قلقة تدعى: «كمال عبد الجواد».

تؤكد الإشارة الواسعة إلى ثورة 1919 ثلاثية محفوظ «رواية تاريخية»، أو رواية

تحاور موضوعاً تاريخياً متميزاً، قبل أن يحوّلها الروائي إلى وثيقة ضخمة متعددة الأقنعة. في دراسته الرائدة والمبتورة التي دعاها محمد دكروب: «رحلة.. في ثلاثية محفوظ»، انشغل الراحل نجيب سرور، ودراسته نشرت بعد رحيله بسنوات، بتحديد الزمن الدقيق الذي اتخذته الرواية بداية لها. كتب سرور: «تدور أحداث الرواية أثناء الحرب العالمية الأولى. وتبدأ على التحديد في 9 أكتوبر 1917. إذ نقرأ في الصفحة (13) (الصفحة 15 في الطبعة الراهنة) قول السيد أحمد عبد الجواد لأمينة: «يا له من رجل كريم كمال الدين حسين: أما علمت بما فعل؟ أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفي في ظل الإنجليز..». ويعلق سرور: «إن المرأة علمت بوفاة السلطان حسين كامل أمس. والمعروف أن السلطان حسين كامل مات في 8 أكتوبر 1917». تخبر الرواية، ومن صفحتها الثالثة عشرة عن موضوعها «التاريخي»، متوسلة أحداث السلطة مرجعاً ووقائع أخرى، تشتق من الثورة الشهيرة أو تُعطف عليها .

لا يبخل محفوظ، الذي حلم ذات مرة برواية الثورة بطلها الوحيد، بتواريخ متلاحقة تحدّد بدايات عمله ونهايته، إذ كل جزء من الأجزاء الثلاثة يغطي مرحلة من الحقبة الممتدة من نهاية الحرب العالمية الأولى إلى نهاية الحرب العالمية الثانية. نقرأ في نهاية الجزء الأول: «بين القصرين»: «لو لم يسلّم الإنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد، سوف يسافر إلى أوروبا ويعود بالاستقلال، هذا يؤكده الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقى يوم 7 أبريل سنة 1919، رمزاً للانتصار الثورة. ص: 458». لا يبدأ الجزء الثاني من التاريخ الذي انتهى عنده الأول، بل من تاريخ لاحق، كأن نقرأ في بدايات «قصر الشوق»: «لا تتشتت حيال الصدمة، من يدري لعله دلال موضة 1924»، بل أن الروائي يحدد الشهر الذي يبدأ منه– تموز– والمدة الفاصلة بين ما انتهى منه وما بدأ به: «خمس سنوات مضت وهو يأبى أن يخطوها.. ص: 14». والجزء الثالث يتضمن تواريخ متتابعة تمتد من منتصف الثلاثينيات إلى عشر سنوات لاحقة: «نحن في عام 1935، ثمان سنوات مرت على موت سعد، وخمسة عشر عاماً على الثورة.. ص: 43». تحدّد الجملة الزمن الذي توقف عنده الجزء الثاني، حين أغلق صفحاته بإعلان موت الزعيم الكبير، أي: 23 آب 1927. وتتقدم الرواية في الزمن فيكتب: «لم يكن رآها منذ أول مقابلة عام 1936، فسألها باسماً: قابلت حضرتك منذ خمس سنوات.. ص: 206»، أو: «هذا حسين شداد طبعة 1944.. ص: 306».

يقرّر محفوظ في الفواصل الزمنية بين أجزاء الرواية الثلاثة، أنه لا يكتب رواية عن ثورة، بل عن سيرة عائلة تعكس أقدارها مصائر الثورة. فلو شاء الثورة موضوعاً

خالصاً لروايته، لكان عليه أن يلتزم بتعاقب زمني أكثر دقة. وهو ما لا يأتلف مع رؤيته، التي تتشدّ إلى ما لا يمكن التنبؤ به، قبل أن تقبل بحدث تاريخي لا يصعب التنبؤ بآفاقه المحتملة. تعامل الروائي مع زمنين: زمن تعاقبي بسيط، قوامه ميلاد الثورة وشبابها وكهولتها، وزمن «إنساني» أكثر تعقيداً، يتضمن الميلاد دون أن يتضمن، لزوماً، الشباب والكهولة. يقبل الزمن الأول بالتنبؤ، أصاب أم أخطأ، ويظل الزمن الثاني عصياً على التنبؤ، بسبب المصادفة، التي هي وجه آخر للكارثة. ولعل انشداد محفوظ إلى ثورة 1919 وتطيّره من التاريخ في آن، هو ما أملى عليه الوقوع على «رواية الأجيال»، التي ترى إلى المآل المتوقع في أقدار لا متوقعة، وتبصر مآل الثورة في مصائر إنسانية.

التقى محفوظ بـ«فكرة الثلاثية» وهو يقرأ متمهلاً «رواية الأجيال»، التي حاكاها طه حسين مقتصداً في «شجرة البؤس»، وجسّدها روائيون أوروبيون في أعمال كبيرة، مثل «ملحمة أسرة فورسايت» لجولز ورثي و«الحرب والسلام» لتولستوي و«آل بودنبروك» لتوماس مان. قرأ محفوظ هذه الروايات ولم يقلد أحداً، لأن «تقليد القديم مثل تقليد الحديث أسر»، كما يقول. ارتاح محفوظ إلى شكل روائي متدفق الزمن، يوائم ثورة قصيرة الزمن في وقائعها المباشرة وطويلة الزمن في آثارها، ويلائم عائلة تنتقل من «الوحدة العضوية» إلى تفكك عصيّ على التنبؤ. غير أن الروائي انجذب إلى «رواية الأجيال» لسبب ثالث ذلك أنها المجلى الأرحب لـ«بطل» محفوظ الأثير أي: الزمن. بهذا المعنى، فإن محفوظ، رغم توثيقه الدقيق، كتب عن الزمن متجلياً في ثورة وعائلة، قبل أن يقرأ رحلة العلاقتين في كتاب الزمن.

عمل محفوظ بدقة، تقارب البحث العلمي، على تحديد السنوات والشهور والأيام، أحياناً، دون أن تفوته أحوال الفصول المتناوبة وتبدلات المكان واضطراب العادات والأفكار والمعايير. سجل في روايته عودة زغلول من المنفى وإبحاره إلى باريس ورحيله الأخير، ونشاط مصطفى النحاس وصعود حزب الوفد وانشقاقاته ومعاهدة 1936 والمظاهرات الشعبية وقمعها، واندلاع الحرب العالمية الثانية وظهور حزب الأخوان المسلمين والأفكار الشيوعية والشعارات النازية، ولم ينسَ، في بداية الرواية، زبلن ومطاره الشهير. وكان على الروائي، المعروف بالدقة والاتقان، أن يستكمل بناء المناخ السياسي – الاجتماعي بمواد ثقافية، فيمر على «مجلات جديدة» ومسرح كوميدي له أسماؤه الشهيرة ومغنية صاعدة ساحرة الصوت وفنان أحسن إليه أحمد شوقي وأحسن في غناء قصائد «أمير الشعراء»، وأن يذكر رحيل سيد درويش ورحيل أديب استمطر دموع القراء يدعى: المنفلوطي. كل شيء في ثلاثية محفوظ محسوب ودقيق الحسبان،

من مظاهرة سلمية روّعها الرصاص إلى مقهى أليف قديم جرفته الأيام.

تبدو الثلاثية رواية تاريخية، تمتد بين حربين عالميتين، في تتابع «شبه وثائقي»، يربط الواقعة بما سبقها ويردّ إليها وقائع لاحقة. كأن يفضي التمرد الشعبي إلى عودة سعد من المنفى، وأن يبدو سفره إلى أوروبا انتصاراً للمطالب الوطنية المصرية. وهذا «التأريخ التعاقبي»، الذي يوحّد بين أجيال أسرة وتحولات ثورة، أغوى نجيب سرور بتحديد اليوم الذي بدأت منه الرواية، وهو يوم تاريخي الدلالة، وأقنع ناقداً كبيراً مثل لويس عوض أنه أمام رواية تاريخية احتفت بالطبقة الوسطى وغفلت عن دور بعض «القوى الاجتماعية». غير أن الرواية، التي تبدو تاريخية، تحتفظ بزمنها التاريخي التعاقبي وتتحرر منه في آن: تحتفظ به وهي تمر على حوادث متلاحقة وتعطفها على تواريخ متتابعة واضحة التعيين، وتتحرر منه متوسلة المصائر الإنسانية، التي تعيش زمنها وتتشابه في كل الأزمنة. كأن بين زمن الروح وزمن التاريخ الخارجي لقاء وفراقاً لا ينقضي. يتراءى بين مستويي الرواية، المتصلين في مستوى والمنفصلين في مستوى آخر، منظور الروائي للعالم، القريب من حكاية شعبية يونانية «تتصح الإنسان بأن لا يولد»، فإن ولد «نصحته» بالتمرد على الموت. تكون الثلاثية، في المستويين، تعليقاً روائياً على التاريخ ونصاً رؤيا، يحدّث عن الكتابة والوجود والموت.

يقول الإيطالي بنديتو كروتشه: «إن الأحداث التاريخية هي تلك الموضوعة في إطار تطور». يضيء عبد الله العروي الحكم فيقول: «المؤرخ يحول الحدث، أي حدث، إلى مادة تاريخية، حين يضعه في تسلسل زمني معين». يرى الفيلسوف الإيطالي، وغيره أيضاً، الحدث التاريخي في الإطار الذي تطوّر فيه، وفي التعاقب الزمني الذي جاء به، فلا تاريخ في حادث لا أسباب له ولا نتائج. يشد الحكم السابق ثلاثية محفوظ إلى «الكتابة التاريخية»، أو إلى شكل محدد منها، ويعطف على محفوظ صفة «الروائي المؤرخ»، الذي أنصت إلى تاريخ مصر الحديث قرناً كاملاً. ويتضح معنى «الكتابة التاريخية» في ثورة أنتجت آثاراً غير مسبوقة، حلم محفوظ مرة أن يجعل منها «بطلاً روائياً» خالصاً، يفيض على البشر الذين اندرجوا فيها.

جاء في صفحات «السكرية» الأخيرة: «حتى درجته السادسة لم تتغيّر أربعة عشر عاماً رغم ما يشاع عن تفكير الوفد في إنصاف الهيئات المظلومة، شيء واحد تغيّر هو رأسه الذي انتشر المشيب في سوالفه.. ص: 282». جاء القول على لسان «كمال»، الذي يعاين الوقائع ويعلق عليها، من وجهة نظر الراوي. يقوّم القول الثورة وما انتهت إليه، ويعطي حكماً في حزب الوفد الذي قادها، ويحدّث عن تقادم الثورة وتجدّد الغبن الذي

لا يتقادم. قول سيعيده محفوظ لاحقاً في رواية «الشحاذ»، حين يسأل «عثمان»: «ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين»، وسيجيء الجواب حين يقرأ شخص آخر الصحف ويقول: «لا حقيقة ثابتة فيها إلا صفحة الوفيات». يستدعي الغبن الذي لا يتقادم صفة الروائي – المؤرخ مرة أخرى، ذلك أن المؤرخ الحق يرى الحدث التاريخي في آثاره اللاحقة. يقول عبد الله العروي: «قلنا إن المؤرخ المحلل لا ينطلق – لا يمكن أن ينطلق – من الحدث، بل من الأثر المترتب عنه». يأتي الحدث ويتطاير، وتظل آثاره باقية في البشر الذين أسهموا في صنعه، وفي آخرين وصلتهم آثاره ولم يشاركوا فيه. يدعو عبد الله العروي الآثار المتبقية بـ«الوثيقة»، التي تنشئ الحدث وتفصح عن معناه، كما لو كانت الوثيقة هي هدف المؤرخ ومادته الموضوعية، التي يرى فيها الحدث ولا يراه خارجها أبداً.

عثر محفوظ على «وثيقته الأدبية» في بشر يتوالدون ويتطوّرون ويموتون، ناظرين إلى غايات يرغبون بها، وغافلين عن صدف تقذف بالرغبات إلى لا مكان. ووثيقة محفوظ، وهي حشد من الشخصيات والمصائر، تقوم في أسرة «أحمد عبد الجواد»، التي تعيش في القاهرة القديمة في مطلع القرن العشرين، ويعيش «سيدها»، وهو جملة من التناقضات، في زمن عصي على التحديد. يستمد المؤرخ المحلّل معنى الخبر من وثيقة تخلق الخبر، ويستولد الروائي معنى الثورة من أسرة – وثيقة، يؤلف أفرادها عالماً متوازناً، ويسوس أمرها أب شديد يشرف على التوازن، ويعاقب من يخلّ به عقاباً شديداً.

خلق محفوظ وثيقته من عناصر متكاملة: المكان القديم الذي يتيح للأسرة، في بيتها المغلق، متابعة الأحداث الوطنية دون أن تغادر موقعها، فالقاهرة القديمة عاشت الثورة من البداية إلى النهاية، الابن الجامعي المورّط بالسياسة، الذي ينقض انغلاق الأسرة بانفتاح الجامعة والنظام الأبوي المغلق بالفضاء الشعبي المفتوح والسيطرة الاستعمارية بمبادئ سعد زغلول، كما لو كان جسراً بين عالمين، أو زمناً انتقالياً مشدوداً إلى القديم والحديث معاً. والابن الموظف الساخر، وهو من أم مطلقة أو «هملت» بلغة النقاد، الذي يعلّق على الحوادث متبسطاً، ويضع داخل البيت أشياء من خارجه. يكمل الأب الصارم عناصر الوثيقة بشكل يتفق مع تناقضاته، فهو خارج السياسة ووطني المشاعر، يتبرع للعمل الوطني ويزجر ابنه لانغماسه فيه، لا يمنعه عشقه لـ«العالمة» اللحيمة عن وضع صورة سعد في صدر متجره، ولا يردعه عبثه الليلي عن متابعة الشأن الوطني والخوض في تفاصيله. تترافد العلاقات في زمن انتقالي،

يواجه فيه الابن أباه والجامعةُ الأسرةَ والسياسةُ نظاماً أبوياً صارم المرتبية.

بيد أن محفوظ، الذي لا يمتعه منبع النهر المتدفق بقدر ما تؤنسه فروعه المتضائلة، لم يقع على «رواية الأجيال» إلا ليرى فعل الزمن في الثورة المتراجعة وفي الأجيال اللاحقة، التي استظلت بثورة لم تسهم في انطلاقها. ولهذا يأخذ الابن الأصغر «كمال» مكان أخيه الجامعي الراحل، محيلاً على الثورة ومعلقاً على أقدارها. و«كمال» الذي عكس أزمة ذاتية عصفت بمحفوظ، وفدي يعشق سعد، ومثقف قلق يؤرقه اليقين، يقرأ الفلسفة الأوروبية الحديثة ويؤمن بالعلم إيماناً كبيراً، ويكتب مقالة عن «دارون» و«أصل الأنواع». وَضَعَ «المثقف الوجودي» الحائر الثورة داخله، متمسكاً بصورة الوفد القديمة، ووضعها خارجه، وهو يرى إلى انقسامات الوفد اللاحقة والتغير المنتظر، الذي مس سواد شعره، قبل أي شيء آخر. ومثلما أخذ الابن الأصغر موقع أخيه الراحل، وهو يتأمل فروع الثورة المتضائلة، كبر معه أحفاد الأب الصارم، الذين صاغهم مناخ الثورة المتراجعة، فتوزعوا على أحزاب، تمحو ما جاءت به الثورة، وعلى أخرى تبشر بثورة جديدة. بنى محفوظ وثيقته من أفراد أسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى ذات أجيال متعاقبة، بعضها رأى النور في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وبعضها تخرج من الجامعة حين أغلقت الحرب العالمية الثانية صفحاتها الأخيرة.

ومع أن محفوظ يؤمن بثبات الأحوال الإنسانية، فإن للأسرة - الوثيقة، الموظّفة روائياً، دورين بديهيين: تعكس تبدلات الأسرة تبدلات الثورة من ناحية، وتشهد الأسرة على مآل الثورة من ناحية أخرى. تتأمل الرواية الثورة في الأسرة والأسرة في الثورة، وتتأمل العلاقتين في فضاء شاسع هو الزمن. ترى في اللحظة الأولى تغيّر الأسرة وهي تفقد الابن الوفدي الجامعي، وترى في الثانية أجيال الأسرة التي تعلّمتْ وتحرّرت وتسيّست، مقتربة من حداثة اجتماعية قوامها السياسة والجامعة. وبعد أن ترى ما ترى تنصت إلى دبيب الزمن يفكك العلاقات جميعاً. كأن محفوظ، الذي ارتضى لحظة أن يكون مؤرخاً، لاذ بمكان قصي لا يكون فيه مؤرخاً أبداً.

يتكشّف ما جاءت به الثورة، التي تتراءى أحوالها في الأسرة، بالرجوع إلى أحوال الأسرة التي سبقت الثورة، كما صاغها أب مأخوذ بالثبات وبتوطيد ذاته مرتبة عليا لا تُخاصم. انصرف «أحمد عبد الجواد» التاجر القاهري، والشخصية الأكثر شهرة في الرواية العربية، إلى توليد الإذعان الأسري وتأكيده عادة راسخة، تساوي بين غياب الأب وحضوره القاهر، وبين غيابه وحضوره والرعب المقدس. اختصر الأب أسرته إلى امتثال نموذجي، هو شرط وجودها موحّدة متجانسة، وشرط وجوده سيداً مطلقاً. فعلى الزوجة، وهي آية الخضوع السعيد، «أن تطيع بلا قيد ولا شرط»، وعلى الأبناء «حق

الطاعة العمياء»، وعلى الأب «أن يسوس الأسرة بالحزم والصرامة، وإلا أضاع هيبته وكرامته وتاريخه وتقاليده جميعاً فأفلت منه الزمام وانتثر عقد الأسرة. ص: 86، الجزء الأول». تعبّر الطاعة المطلقة عن معنى الأب ودلالة النظام الأبوي، فلا أبوة بلا أسرة خاضعة، ولا أسرة بلا إخضاع غير منقوص. تخلق الطاعةُ الأسرةَ والأبَ معاً: يخلق الأبُ الأسرةَ حين يُخضعها، وتخلق الأسرةُ الأبَ حين تطيعه.

أنتجت السلطة الأبوية، كما شاءها «أحمد عبد الجواد»، عادات أسرية قوامها الثبات والمرتبية الصارمة: أن تكون الزوجة يقظة دائماً تستقبل «السيّد» راجعاً من سهره اليومي، مستظهرة عادات لا انزياح فيها: تحمل المصباح وتحرّره من ملابسه وتغسل قدميه ولا تطرح عليه سؤالاً ولا تخرج من البيت، إن خرجت، إلا معه وبإذنه، ولا تجلس إلى جانبه ولا تتبسّط بالحديث معه ولا تشكو إليه هماً أو تعباً. وعلى البنات أن يتحدثن همساً وألاّ يذهبن إلى المدرسة وأن لا تتزوج الصغرى قبل الكبرى، وأن يخرجن من البيت مرة واحدة وهنّ ينتقلّن إلى بيت الزوجية لا غير. وعلى الابن أن لا يحدّث والده إلا إذا طُلب منه، وأن يتكلم خافض العينين وأن يوكل إليه شؤونه ولا يعارضه في شيء. وعلى الأبناء أن يبدؤوا الطعام بعد أن يرفع الأب لقمته الأولى، وعلى الأم والبنات أن يذهبن إلى الطعام بعد أن يفرغ الأب والأبناء منه. وعند الخروج من البيت صباحاً، يخرج الأب فالابن الأكبر فمن يليه في نظام يحترم العمر والمرتبة. كل شيء في مكانه المطلوب، صقلته عادة متأصلة وامتثال مستقر وعقاب لا يمكن تفاديه. تهدف العادة إلى الاستقرار، ويهدف الاستقرار إلى توطيد العادة وإعادة إنتاجها. مع ذلك، فإن العادة المستقرة تضع في النظام الأسري توازناً يشبه توازن الجسد الإنساني، وإن كان كمال الجسد العلوي لا ينفي وجود قدمين ضامرتين.

وضع محفوظ «وثيقته الإنسانية» في زمن ثائر، تنجذب إليه الأسرة وتنفر منه في آن: تنجذب إليه وهي تتطلع إلى زمن شعبي مفتوح كثير الوعود، وتنفر منه مشدودة إلى زمنها المغلق الموروث. ومع أن الوثيقة – الأسرة، التي فرضها الموضوع الروائي، مقيّدة إلى زمنها التاريخي المحدّد، فقد عاد الروائي وفتحها على أزمنة متعددة، مستدعياً الصدفة التي لا ترحم وملائكة الموت. بدأ محفوظ من وثيقة أولى، محددة المكان والزمان، وانتهى إلى أخرى، تنطوي على ازمنة غير متوقعة، عصيّة على التعيين.

السؤال الأول: كيف تعكس الأسرة – الوثيقة معنى الثورة؟ ما الذي يجذب الزمن المغلق المطمئن إلى زمن مغاير لا يضمن الطمأنينة؟ يصدر الجواب، بداهة، عن وعد الاستقلال الوطني، الذي يوحد الشعب بقائد – رمز، إذ «سعد» في الكل والكل في

القائد النجيب. تتمرد الثورة على ما كان وترى إلى ما سيكون، وتنقل «ما قبل» إلى «ما بعد»، مؤكدة التحقيب التاريخي المتفائل، الذي يصل بين واقعة أولى ووقائع لاحقة. توطّد الرواية معنى الثورة، التي تنقض السيطرة الاستعمارية بالتحرر الوطني، متوسلة رمزية النظام الأبوي الخانق، الذي يرادف الاستعمار، ويمكّن مواقعه. فالنظام الأبوي، ورمزه «أحمد عبد الجواد»، لا يعترف بالإرادات الحرة وبالفضاء السياسي، الذي تتكئ عليه الذوات ويتكئ عليها. وبهذا المعنى، فإن في زمن الثورة ما يهزم سلطة العادة والتقاليد الأسرية المستبدة، التي ترى في حرية الاختيار هرطقة وعقوقاً. يبدو السيد «أحمد عبد الجواد»، من وجهة نظر الثورة الموزعة على «ما قبل» و«مابعد»، نظيراً للسلطة الاستعمارية وظهيراً لها، يتساعفان ويرحلان معاً بعد فوز الثورة.

تنفتح الدلالة التحررية المزدوجة على مستقبل يغاير ماضيه: يأخذ «سعد» المنتصر بيد الشعب إلى مهاد الخلاص، ويحرر «الابن الجامعي» الأسرة من قيود الإكراه. وقد أعلن «الابن» عن وعوده في أكثر من إشارة: تمرد على الأب قبل غيره، حيث رفض طلباً أبوياً بالتوقف عن العمل الثوري، ورغب في الزواج كي يعطي الأسرة استمرارية بيولوجية جديدة. تطلع، في الحالين، إلى أن يكون «أب الأسرة الجديد»، الذي يشتق النظام الأسري من الجامعة والسياسة، بعيداً عن نظام قديم قوامه الثبات المستبد.

دفع الروائي بوثيقة «المؤرخ المحلّل» إلى أفقها المنتظر: استشهد الابن الجامعي وانكسر توازن الأسرة التقليدي، دخلت إليها ظواهر جديدة وخرجت منها عادات قديمة: كفّ الأب عن سهراته الماجنة خمس سنوات، وتسلّل إليه وَهَن مثابر ثلم هيبته، وتركه يبكي متفجعاً أمام زوجته في هزيع الليل، وأصبح أكثر مرونة وتبسطاً مع أولاده، وغزت روحه أطياف مؤرقة. مستبد أصلح فيه الموت ما عجزت عنه الحياة. وانفتحت الأبواب أمام الأم، بعد أن بقيت مغلقة خمسة وعشرين عاماً، ولكن في اتجاه المقبرة. ثكلى منحتها روح الشهيد حرية تربط بين البيت الحزين والمقبرة. وتزوج الولد الكبير، ابن الطليقة الجميلة، من الفتاة التي عشقها الأخ الراحل وانتقل إلى مكان آخر. وحظي الولد الأصغر بمزيد من الحرية ودرس ما أراد لا ما طلب منه والده أن يدرسه. حتى المكان أصابه بعض التغيير، حين ابتعدت الأسرة عن غرفة المتمرد الراحل. حرر الشهيد الجميع من قيود كثيرة، كما لو كان افتدى بروحه أسرة مغلولة ورحل. وهكذا ذهب التوازن القديم وحط مكانه توازن قلق جديد، وتزلزل المستبد القديم إلى حدود التداعي.

السؤال الثاني: كيف تعكس الأسرة - الوثيقة مآل الثورة؟ تأتي إجابة الرواية من مواقع متعددة أوضحها ثلاثة: يتعيّن الموقع الأول بفعل إشاري سريع، قوامه الاستجابة السريعة التي ردت بها الفتاة التي عشقها الشهيد على الجندي الإنجليزي الذي غازلها، حين كانت الثورة لم تزل في ذروتها. كأن في فضاء الثورة هشاشة أصلية، تجعلها تصد المحتل الإنجليزي وتنجذب إليه في الوقت ذاته. ولسوف تكشف الرواية، لاحقاً، عن هذه الهشاشة، وقد اتسعت وتطاولت، حين تصبح محبوبة الشهيد الراحل عاملة في «بار»، بعد أن اختلفت إلى أكثر من زواج فاشل. ويتعيّن الموقع الثاني، بداهة، برحيل الشاب الثوري المبكر، كما لو كانت الثورة نزفت شبابها سريعاً، تاركة ما تبقى من مسارها في أيد كهلة مشغولة بالمساومة والشذوذ وتخليق الانقسامات المتوالية في «حزب الوفد» والحركة الوطنية. ويأتي الموقع الثالث، وليس فيه التشاؤم السابق، من آثار الثورة البعيدة، وقد تجلّت في تسييس المجتمع وتجدّد الأحزاب السياسية وتوسع التعليم الجامعي، وتراجع سلطة الآباء، الذي أصاب «أحمد عبد الجواد» بشيخوخة مبكرة. فزمن «الأبناء الجدد»، وكما صرّحت به «السكرية» قلّم معنى الآباء وردّهم إلى وظائف بيولوجية وأخلاقية لا أكثر. في هذه الحدود، سارت الأسرة، أي تطوّرت، من وضع مستقر أحادي المرجع إلى آخر متغيّر ومتعدد المراجع، وسارت الثورة، أي تغيّرت، من مبتدأ متدفق كثير الوعود إلى خبر يخالطه الإخفاق والنجاح: إخفاق في توليد قرار وطني متسق موحّد، ونجاح في انبعاث الشعب وانتقاله من طور إلى آخر.

أعطت الرواية السؤالين السابقين إجابة مسكونة باللايقين: تحرّرت العائلة بشكل ملتبس، وسكن الثورة الشعبية الواسعة وَهَن منذ البداية. تحررت العائلة سلباً، أي عن طريق الموت، في مقايضة باهظة حزينة، يباطن فيها الفوز الخسران. ولهذا يبدو الشاب الراحل شهيداً وأضحية وضحية استقرار موروث انتقم ممن عبث به، كما لو كان قد حرّر أرواحاً سجينة وأرداه السجان قبل الهرب، أو كما لو كانت الأرواح المقيّدة افتدت به عجزها القديم. وأخفقت الثورة ولم تخفق، لأنها بعد أن انغلقت حرّضت «الأبناء» على الخروج من بيوتهم المغلقة والاندراج في واقع لم يعد كما كان. وما الحديث الطويل، في «السكرية»، عن انشقاقات حزب الوفد وظهور «الإخوان المسلمين» و«الشيوعيين» وشعارات نازية إلا تعبير عن زمن اجتماعي، ينجذب إلى زمن الثورة الأولى وينقده معاً.

يدور كل شيء في اللايقين، أو في فضاء تدهور فيه اليقين وانعطب، مقايضاً

الحرية بالموت ووضوح الهدف باضطرابه. تعكس شخصية «كمال»، التي اتسع دورها في الجزء الثاني وزاد اتساعاً في الجزء الثالث، اللايقين بشكل مزدوج: تعكسه عملياً في حياة قلقة مثقلة بالخيبة والاغتراب، وتفصح عنه نظرياً في أفكار تُفتن بالشك وتتحرّز من الإيمان. ولهذا تبدو «وفديتها» إيمانية في الجزء الثاني ولصيقة بالحيرة في الجزء الأخير. نقرأ في «السكرية» ما يلي: «يا لها من حيرة! كأنها مرض مزمن، فكل أمر يبدو ذا وجوه متعددة متساوية يتعذّر فيها الاختيار، تستوي في ذلك المسألة الميتافيزيقية والتجربة البسيطة من الحياة اليومية.. ص: 27»، ثم يصوغ «كمال» حاله بوضوح لا نقصان فيه: «أنا الحائر إلى الأبد. ص: 273»، ويعود إلى موضوع الشك في مكان آخر: «أما أنا فطالما كنت مندفعاً مع العاطفة، ثم انقلبت لا أؤمن بشيء، والسياسة لم تسلم من شكي النهم، ولكن قلبي لا يزال ينبض بالوطنية رغم عقلي. ص: 96»، فإن وصل إلى موضوع الحقيقة الشائك قال: «فالحقيقة معشوقة ليس دون المعشوق الآدمي دلالاً وتمنعاً ولعباً بالعقول وإثارة للشك والغيرة مع إغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الآدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وقسوة وكبرياء..». يقول نجيب محفوظ وهو يبوح مرتاحاً أمام جمال الغيطاني: «إن أزمة كمال هي أزمتي». وهو ما يعطي الجمل الكثيرة السابقة معناها الحقيقي وضرورتها.

«حلّل» الروائي محفوظ الثورة التي انتسب إليها، وتابع الانتساب حتى اليوم، بمنطق: اللايقين، الذي يساكن اليقين لحظة ويشعل النار فيه لحظة أخرى. لكنه شاء، وبمنطق إشاري، أن يتخلّى عن إجاباته الحائرة، وأن ينقض اللايقين بالشك العاري، حين عهد إلى الشكل الروائي أن ينصّب الموت سيداً على الخليقة وأن يتوّج الاضمحلال حقيقة وحيدة. يغلق الروائي الثلاثية، في أجزائها الثلاثة، بالموت منتهياً إلى غير ما بدأ به. فبعد أن كانت ثورة 1919 بطلاً شاسعاً يحجب غيره، وهو ما يعلنه محفوظ حين يتحدث عن روايته، يحجب الموت الثورة وينشر السكون: يغلق الجزء الأول صفحاته بموت الشاب الوطني «فهمي» وزغلول يتأهب للمطالبة بالاستقلال، كما لو كان الموت المبكر إشارة إلى استقلال لن يأتي، وينتهي الجزء الثاني معلناً موت سعد وموت عائلة «عائشة»، ابنة «أحمد عبد الجواد» الصغرى المكتملة الجمال، إحالة على فترة انطوت، ويبلغ الجزء الثالث منهاه وهو يتحدث عن موت «عايدة»، رمز الحب الكبير الذي انقضى، وموت الأم التي تعلّق بها «كمال» كثيراً. كل شيء يتغيّر ويضمحل، يستوي في ذلك الفرد والأسرة والزعيم والثورة الشعبية الكبيرة الثانية في تاريخ مصر.

يوطّد الموت دلالته في إيقاع متناوب، يذيع التداعي البيولوجي المتوقع ويصرّح بانطفاء رمزي، لم يكن متوقعاً. يحضر الموت ظاهرة طبيعية، إذ الموت والحياة وجهان متكاملان، ويحضر سؤالاً مرعباً غائب الإجابة. لا أحد يجيب عن سؤال الموت، والإنسان السعيد من أدرك أن الحياة وجه آخر للموت. وعن الجواب الغائب يصدر معنى «عايدة»، التي بدت حلماً أثيرياً متعالياً في زمن واسماً رثيث الحروف في زمن آخر. تنطفئ «عايدة» في نهاية الرواية، وتنطفئ معها فكرة الحلم وتتسع متاحف الكوابيس. «عايدة يا قضائي وقدري»، يقول العاشق «كمال»، قبل أن يعرف أن القضاء لا يكترث به، وأن القدر يعبث به وبمن عشق. و«عايدة» فتاة منعّمة من عائلة ميسورة، تحسن الفرنسية قبل العربية، ويرى العاشق فيها نجماً عالياً ومثالاً مقدساً .

إن كان في الحلم الإنساني ما يتسع لثورة كبيرة ولمعشوق فريد، فإن في عبث الأقدار ما يقوّض الحلم، وينشر وعياً شكوكاً على الوجود كله. كأن في «عايدة»، التي أسرت حواس من تعلّق بها، أشياء من الثورة التي فتنت المعشوق، قبل أن تشرق شمس الحقيقة وتردّ الحالم إلى حقيقة الكابوس. حين يسأل كمال عن أحوال «عايدة» يأتيه الجواب التالي: «الزوجة الثانية للمفتش.. وقد ذهبت ضحية للالتهاب الرئوي، وودّع النعش وهو لا يدري أنه يودّع ماضيه ومن كان زوجها؟ رجل فوق الخمسين ذو زوجة وأبناء فكيف رضي به ملاك الزمن الخالي؟ وكنت تظن أنها فوق الزواج. فإذا هي تعنو إلى الطلاق ثم تقنع بنصيب الزوجة الثانية: وسوف يمضي وقت طويل قبل أن يسكن جيشان هذا الصدر لا من الحزن أو الألم ولكن من الذهول والدهشة. ومن خلو العالم من مباهج الأحلام، ومن ضياع سر الماضي إلى الأبد. «السكرية». ص: 310». فبعد الحلم يأتي تبدّد الملائكة ويفقد العالم سحره، ويحظى الإنسان بولادة جديدة أملاها اللامتوقع المستبد. ينفصل الحالم عن ماضيه، الذي انطوى، وعن روحه، التي عشقت، وعن ذات دُفنت مع زمن دُفن. ولعل هذا الانفصال المتعدد، وأفقه اليتم الشامل في عالم فقد سحره، هو ما يعطف موت الأم على موت «ملاك الزمن الخالي». تنغلق «السكرية» على موتين: موت الأم، وهو الرحيل النهائي عن دفء الرحم، وموت الحبيبة، وهو ترحيل الآتي إلى زمن لا دهشة فيه .

تخلق الحكاية الزمن وتطويه، ويلغي تعاقب الحكايات الأزمنة المتعاقبة، ويستبقي الفراغ. يسبق الفراغ الحكاية ويعقبها، في حركة متناوبة تستقدم حكاية وتطرد أخرى، وتحوّل الحياة إلى سرد حكائي وفراغ. تسقط الأم، في بدء الحكاية، من الفراغ، وتمدها الحكاية بزمن يعقبه الفراغ. وعن الفراغ المتناوب تصدر دلالة الليل الذي يقمط

الحكاية، إذ البدء ليل والنهاية في قبضة الليل أيضاً. نبدأ بين «القصرين» بالكلمات التالية: «عند منتصف الليل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره ولكن بإيماء من الرغبة التي تبيت عليها». تولد الأم في الحكاية ليلاً وترحل، بعد سبعة وعشرين عاماً، وقد اقترب الليل. تنتهي «السكرية» بالكلمات التالية: «رباط عنق أسود من فضلك.. .. وكان المغيب يقطر سمرة هادئة». المغيب هو الاحتضار والهدوء هو الموت، والليل زمن حكائي يشهد على الميلاد والموت. لكأن تناوب الليل هو الحكاية الكبرى، والمصائر الإنسانية تفاصيل تفرش أرض الحكاية. وعند المغيب ينكمش شخوص الوثيقة ويتوزعون على مصائر مشتتة، ويتبقى منهم رؤيا. استقدمهم الروائي، في منتصف الليل، وطاف بهم في ألف صفحة وأكثر، وصرفهم لحظة المغيب.

يصبح الموت، وقد تكرّر، قانوناً لا يفلت منه أحد، ورؤيا تحاور الأزمنة المختلفة. تنطوي الثلاثية على رؤيا، أنتجها التقطيع الروائي، وعلى «تحليل تاريخي»، أنتجه تطور المادة الحكائية. ارتبط «التحليل» بالفعل المتزامن، أي بالثورة، وانصرفت الرؤيا إلى الأزمنة المتعاقبة المختلفة، محدّثة عن ثورات سابقة لمعت وانطوت، وعن ثورات لاحقة، لن يخطئها التداعي.

إشارة أولى : غلالة التاريخ وسيطرة الكابوس :

بدأ محفوظ من موضوع تاريخي، وانزاح إلى مصائر بشرية يحايثها انفصال متعدد. فما يبدو موحداً يتناثر، وهو مآل الأسرة، وما يظهر متماسكاً يتقوّض، الثورة و«أحمد عبد الجواد»، وما ينتظره الإنسان يصل إليه وقد تغيّر، أو لا يصل إليه أبداً. يكثف الروائي، الذي قرأ شوبنهاور، موقفه في جملة قصيرة مديدة الوضوح: «الحياة كابوس» – حوار مع الغيطاني – ثم لا يلبث أن يضع الكابوس في روايته، التي تستعير شخصياتها من الحياة: «إن تسعين بالمائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، .. ... بالطبع الشخصية الواقعية تنسى، لأن الخلق يحيلها إلى شيء آخر، الأصل في الواقع ينسى، ولا يعرف تاريخياً إلا طبقاً لتسجيلك أنت، الأصل لا يهم – .. ..ج. الغيطاني». الأصل عارض، وتسعون بالمائة من الشخصيات أصولها واقعية، والخلق هو الأصل والواقع نسيان، والكتابة نسيان وتذكر. يكتب محفوظ عن الشخصيات التي نسيها وأيقظتها الكتابة، دون أن ينسى الكابوس الذي جاءت منه. يقبض الخلق الروائي على الكابوس وينشر وجوهه، وينتهي إلى لا جواب. فما دامت الحياة كابوساً، فعلى

الشخصيات الروائية، وهي مستمدة من الحياة، أن تكون إفصاحاً عن الكابوس في وجوهه المحتملة.

جاء في «لسان العرب»: «الكَبْس: طمُّك حفرة بتراب»، و«الكِبْس ما كان نحو الأرض مما يسدّ من الهواء مَسَداً». تتوس الحياة بين الفراغ والتراب والانخفاض والاختناق، وتتعين رحلة مرعبة مسوّرة بالتراب. استقرت الحياة – الكابوس في «الثلاثية» بأشكال مختلفة: جار «أحمد عبد الجواد» الذي تأتي به الروائية، منذ البدء، مشلولاً ويأتي إليه الموت بعد حين، زوجته التي أصابها مرض عجّل في مجيء الموت إليها، أولاد «عائشة»، الذين حسمهم الموت جميعاً واستبقى الأم المحطمة، الشيخوخة المبكرة التي ضربت «أحمد عبد الجواد» وألقت به إلى الموت، أم «ياسين» و«أمينة» و«عايدة» وأصدقاء «الوالد».. يحضر الموت شخصية يومية بين شخصيات أخرى، ويحضر شخصية طاغية متأبدة القوة. ومع أن محفوظ «يؤنسن» الموت إلى حدود الألفة، وهو يستدعيه بين لحظة وأخرى، فهو لا يلبث أن يضيّق بألفته الكاذبة، ناشراً ظلمه المرعب وطغيانه العاتي. وما تصوراته عن المصادفة واللامتوقع وما لا يمكن التنبؤ به إلا أثر لفكرة الموت المسيطرة.

تحيل الحياة – الكابوس على إنسان قوامه العجز والنقصان. يعيش الإنسان كابوسه الكبير، أي الحياة، وكوابيس صغيرة، تأتي إليه حين يشاء. كأن يشكو «كمال»، الذي يرعبه الوجود كله، من رأس وأنف كبيرين ورثهما عن أبيه، دون أن يرث منه قسماته الجميلة المتناسقة، أو أن يرث أخوه «ياسين» من أبيه الوسامة والهيئة المهيبة، دون أن يرث منه الحكمة والحسبان، أو أن يرث ابن «ياسين» الجمال الباهر من أصوله العائلة المتعددة، وأن يصادر هذا الجمال شذوذ صريح، أو أن تولد طفلة «عائشة» بقلب ضعيف يهيأ لها، بعد ستة عشر عاماً، موتاً أكيداً.. .. يرتاح محفوظ إلى العلم ويرى فيه إبداعاً إنسانياً حاسماً، يقرّظ دارون ويملي على «كمال» أن يكتب عن نظريته، لكنه يسخر من العلم وهو يخلط «قانون الوراثة» بالمصادفة المؤسية.

فقد يفسّر العلم «شهوانية» ياسين بما «ورث» عن أم وأب «شهوانيين»، وهيئة «كمال» اللامتسقة التي تجرّ عليه الألم، لكنه يبقى أبكماً أمام مصير «عائشة»، الذي لا يفسر. فهذه الأخيرة فتاة مرتاحة مريحة، تهوى الغناء وتبسيط الأمور، شقراء الشعر بيضاء البشرة زرقاء العينين، بعيدة في ملامحها عن أخت مفرطة السمرة شديدة الإخلاص للملامح المصرية. ومع أن زرقة العينين تنسب الفتاة إلى أبيها، فالموت الذي حسم عائلتها ينسبها إلى قدر عاثر يتجاوز المعقول. تربّت مع أختها في دار واحدة، وتزوجت من أخ الإنسان الذي تزوج أختها، وعاشت معها، مجدداً، في دار واحدة،

وانتهت إلى مآل رهيب. فبعد رحيل الزوج والولدين الصغيرين، استبقى لها الموت بنتاً ضعيفة القلب، أخذها بعد زمن. يتبقى من «عائشة»، وهي تقترب من الأربعين، شبح منقطع عن الماضي، متساقط الشعر متداعي الأسنان منطفئ العينين، وابتسامة جافة يخالطها البله.

ينفتح نص محفوظ، وهو يسرد مآل «عائشة» و«عايدة»، على الأحجية. وقد يؤوّل بعض النقاد المصيّرين البائسيّن بقدرة «النقاء المصري» على إلغاء «المصرية الزائفة»، المشوبة بأخلاط غريبة. فلا مكان لفتاة مصرية هجينة تشبه «الإنجليز» في ملامحها، ولا مكان في مصر لفتاة تطغي ثقافتها الأوروبية على ثقافتها الوطنية. تجسّد «عائشة» غربة الملامح و«عايدة» غربة الثقافة. لا يتفق التأويل مع تصور روائي ينقض الانغلاق، ولا ينسجم مع أفق محفوظ الإنساني، الذي وضع في روايته أسماء سبينوزا وشوبنهاور وبرغسون وأسماء أخرى. وقد يفسر البعض المصيرين القائمين بدور «وظيفي» ضيّق، يضيء حيرة «كمال» وقلقه الوجودي، ذلك أنه كان مفتوناً بأخته الشقراء، يتلمّس آثارها، قبل أن تفتنه «عايدة»، التي رحلت وما مسها أبداً. والتفسير الجديد معتل بدوره، فلدى الروائي وسائل كثيرة تصوغ حائراً تلبّسته الكآبة. لذلك، فإن الجواب يقوم في مكان آخر.

يتعامل محفوظ، وهو يداعب شخصياته ويرسل بها إلى الموت، مع مقولتين هما: المصير المأساوي والمجاز المأساوي. والمقولة الأولى شرط الشخصية الروائية، التي تسير يقظة ويعبث بها الطريق، أو يؤنسها الطريق وتخونها القدمان. فلكل شخصية، عادية بدت أو ظاهرة الغرابة، مأساة خاصة بها، حاضرة أو مؤجلة. يشقى الزوج الكهل بشلله والأب برحيل ابنه والابن بأمه المستهترة والأم بكراهية الابن لها والابن الكاره بابنه الشاذ وابنته التي تنتظر «الحمل» الذي تأخر.. كل هذا في عائلة واحدة هي عائلة «أحمد عبد الجواد»، التي كلما تكاثرت عدداً زادت فواجع، وكلما توقعت فرحاً فاجأها كابوس غير منتظر. تتطوّر الشخصيات مدفوعة بقانون الانفصال ومحاصرة بالموت. يستوي المقهى الأليف الذي ينتظره الأفول، و«العالمة» اللحيمة، التي تنشر اضمحلالها، والمتجر الذي أغلق أبوابه، والبناء المجاور الذي انهدم، والصديق الذي سقط عليه الصمت ورحل. تحتل النهاية في «ثلاثية» محفوظ، موقعاً مسيطراً، محدثة عن وطأة الزمن وخفّة البداية، التي يتساوى فيها الحضور والغياب بلا خصام.

يتعين المجاز المأساوي رؤية فكرية تشخصنت، بلغة معينة، أو تجريداً فنياً دالاً، بلغة أخرى، يوطّد معنى الحياة - الكابوس ويعالن بهشاشة الإنسان. إنه تركيب ذهني

يحيل على شخصية إنسانية محددة وعلى القدر الإنساني كله في آن. وهو ما يجعل «عائشة أحمد عبد الجواد» امرأة محددة الأصول ومرآة تكثف فيها الأسى الإنساني، تحمل ما أصابها وما يمكن أن يصيب الآخرين، متحوّلة، لزوماً، إلى إنسان وفكرة، أو إلى فكرة مؤسية تشخصنت وحملت اسماً. فبعد أن نشر محفوظ «الموت الطبيعي» كان عليه أن يلجأ إلى الصدف المميتة، موطداً فكرة العبث والعدم. ولهذا يموت «فهمي» في مظاهرة، وترحل عائلة «عائشة»، كما «عايدة» و«أم ياسين» وزوجة الرجل المشلول، بمرض، مثلما يموت إنسان تحت عجلات سيارة طائشة. تتسم الشخصية التي تشخصن المجاز المأساوي، كما قرّره محفوظ، بصفات ثلاث: يقع عليها عقاب شديد لا مسوّغ له ولا مقدمات، يسقط عليها العقاب قبل طور الكهولة، ويتكشف العقاب في العجز عن الإنجاب أو في محو الاستمرارية البيولوجية محواً كاملاً. يأتي الإنسان إلى الحياة ويخرج منها وحيداً، يعيش حكايته ويرحل، فلا موقع له في الحكاية بعد الرحيل، لأن الحكايات تعبير عن الحياة.

يظهر المجاز المأساوي في «الثلاثية» في أربع حالات على الأقل: «عائشة»، التي أنجبت وفقدت ما أنجبته، «عايدة»، التي تزوجت مرتين ولم تنجب وقضى عليها المرض، «مريم»، التي تزوجت أكثر من مرة وانتهت إلى الضياع، و«الشيخ متولي»، الذي دفن زوجته وأولاده وبقي يطوف في حواري القاهرة القديمة فاقداً الذاكرة حتى اقترب عمره من المئة. يتحدّد عدم الإنجاب، أو هلاك الذرية، قصاصاً على جريمة لم تقترف وعقاباً على خطيئة لم ترتكب. يمثّل غياب الاستمرارية البيولوجية قوام المجاز المأساوي، معبّراً عن رحلة حياتيه عقيمة، أو عن عقم الوفود إلى الحياة والانسحاب منها. يهيأ الموت النسيان ويستدعي العقم النسيان قبل أوانه، كما لو كان العقم هو الموت قبل حلول الموت.

لا يؤسس محفوظ تصوره على عناصر أخلاقية، تحتمل العقاب والثواب والإثم والغفران، بل على ظاهرة الموت الطبيعية التي لها صفة القانون الموضوعي. ولهذا يطبقه الروائي على الثورات والبشر، ويغلق به عمله الروائي في أجزائه الثلاثة، ويطبق مجازه المأساوي على أفراد من فئات اجتماعية مختلفة. يوحد القانون بين السيدة المتفرنسة المنحدرة من عائلة موسرة، وبين أخرى جاءت من الطبقة الوسطة، وثالثة من وسط فقير، وعجوز يعيش على الصدقات. يحقق محفوظ مجازه المأساوي صريحاً في شخصيات متعددة، ويترك أخرى على تخوم المجاز، حال ابن «ياسين» الذي يمنع عنه شذوذه رغبة الزواج، وأخته التي لم تحمل إلا بعد مشقة، و«كمال» الذي إن اقترب

من الزواج ابتعد عنه. يمثّل غياب الاستمرارية البيولوجية قوام المجاز المأساوي، تعبيراً عن رحلة حياتية عقيمة واستهلالاً لنسيان لا هروب منه. يأتي الموت بالنسيان ويستدعي العقم النسيان قبل الأوان.

يستطيع المنفلوطي، في ميلودراميته الشهيرة، أن يرسل بشخصيات محفوظ إلى الموت، وأن يمنح موتها معنى مختلفاً. يذرف عليها الدموع مواسياً، فقد كانت في حياتها جديرة بما هو أفضل، ويذرف عليها الدموع مبشراً، فلها في أقدارها ما يعوّضها عن تجربة العذاب. ينتظر الإنسان، في الحالين، تعويضاً كريماً ومحاكمة عادلة، لأن القدر الإنساني غائي ومنزّه عن العبث. يترك محفوظ إنسانه في مهب الريح، معرضاً عمّا يحيل على الغاية والتعويض ووعود الانتظار. ذلك أن الموت، كما المصادفة، يصيّر الإنسان إلى وجود سلبي خفيف. ينقض تصور محفوظ وعود المنفلوطي، قائلاً بالاضمحلال الذي لا ينتظر شيئاً، فهو جزء من سيرورة الوجود، وقائلاً بمأساة الإنسان، الذي يعيش اضمحلاله قبل أن ينقضي: يتدهور «أحمد عبد الجواد»، الجميل القوي المتأنق المعطّر أبداً ويرتد، قبل الأوان، إلى عجوز لا يحسن تدبير شؤونه الصغيرة. ويتداعى مخزن «عبد الجواد»، العريق الشهير، ويغلق أبوابه ويتغيّر اسمه، وتتقوّض «العالمة» اللحمية الفخيمة المشتهاة وتنتهي إلى التسوّل، وتتحطم عائلة «عايدة» الثرية ويجرفها الإفلاس، وتضمحل الثورة الشعبية الواسعة ويعمل شبابها في البوليس الملكي.. .. وما حكاية الإنسان، كما يراها محفوظ، إلا نهاية بائسة تنتقم من بداية ظهرت سوية ومترصّنة ذات يوم. يقول أفلاطون: «لا يمكن لناقص الكمال مقياساً لأي شيء». يقاس إنسان محفوظ بخفته المروعة ولا يقاس به أي شيء آخر.

استولد محفوظ المجاز المأساوي من سطوة الانفصال، التي تجعل الاتصال الإنساني عارضاً، قلقاً، وقابلاً للانحطام بلا موعد ولا ميقات. فكل اتصال ينتظره انفصال، وكل انفصال يزعزع الإنسان ويرميه في تجربة الحزن والتداعي: ينفصل الإنسان عن ذاته، حال الإنسان المشلول، عن رغبته، تداعي صورة المعشوق، عن معتقده، اضطراب صورة الحزب السياسي، عن مكانه، انهدام الأمكنة أو انكساح الساقين.. .. يستدعي الانفصال، بلغة باردة، الاتصال، لكنه يستدعي، بلغة أخرى، قضية خانقة هي: الحرية، ذلك أن الانفصال اللامتوقع يخبر عن إنسان مقيّد، تسوقه الصدفة إلى حيث أرادت. يصادر قانون الانفصال تلقائية الإنسان ويمنع عنه آفاق المبادرة، ويدلّل على تناهيه الكئيب.

ومع أن اللغة المواسية تكتفي، في لحظة أخرى، بكلمات فاترة، مثل الاتصال

والانفصال والحرية، فإنها لا تلبث، في لحظة تالية، أن تخبر عن الفقد والفقدان، مُشهرة سؤال الموت. فالانفصال، في مستوياته المتدرجة، إعلان عن موت جزئي ومجزوء، يكتمل في لحظة الميقات، التي توحّد بين الإنسان وتجربة الحزن، وبين التجربة والاحتجاج اليائس، الذي يمّحي بأدوات الانفصال والنسيان. وإذا كانت «عائشة» قد حملت أقدارها وأقدار غيرها في مجازها المأساوي، فإن في أحوال «كمال» ومآله وأسئلته ما عيّنه موقعاً ملائماً لتجربة الحزن، التي تعلن عن تمزّق النسيج الإنساني وتنفتح على تجربة الموت.

نشر محفوظ وجوه الموت المرعبة، وحاصر الرعب بفلسفة واضحة أو مضمرة، ليست بعيدة كثيراً عن أفكار اليوناني أبيقور (341-271 ق. م). وسواء كان محفوظ، وهو تلميذ كلية الفلسفة النجيب، قد قصد فلسفة أبيقور أو التقى بها صدفة، فإن في إعجاب «كمال» بأفكار دارون ما يطرح سؤال الموت والحياة ويمدّه بجواب مريح، كما لو كان الروائي قد قبل بمبدأ «الصدفة الفلسفية» وفسّرها بمبادئ «النشوء والارتقاء». فالكون، كما تصوّره الفيلسوف اليوناني، محكوم بجبرية ميكانيكية خالصة، كل ما فيه خاضع للضرورة، تساق ذراته بصدف آتية من داخلها أو خارجها، مما يجعل المصادفة، التي ترفض التنبؤ، قائمة داخل الأحداث الطبيعية. ولأن الصدفة محايثة للوجود وقائمة داخله، فإن الحياة كلها أحداث جاءت بها الصدفة، حياة عارضة لا غاية لها، مجهولة البداية والنهاية عصية على التفسير وغائمة الحقائق، باستثناء التغيّر الذي هو حقيقتها الوحيدة المعلنة. ولعل هذه الحياة، القائمة على الضرورة والمصادفة، هي التي تجعل الموت وجهاً آخر للحياة، وتدفع بالإنسان إلى زهد شديد جوهره التمرد، وإلى تمرد شديد قوامه الزهد ومطاردة الرغبات.

تخترق الصدفة الوجود كله، الحياة والموت وحرية الإنسان، محوّلة العلاقات جميعاً إلى ظواهر منفصلة، إذ كل منها بداية دون سابقة ونهاية دون بقية. يقول جاك مونو: «لا شيء يأتي من لا شيء، والمصادفات تحدث والحياة هي واحدة منها». ولأن الصدفة تسقط على وجوه الحياة مسلّحة بعشوائية لا تنتهي، تكون أقدار «عائشة» صدفة من الصدف، صدفة تروّع وعي الإنسان المتناهي، يصوغها الروائي في «مجاز مأساوي»، يكثّف ظلم الوجود، الذي لا يحتمل.

إشارة ثانية : الحياة - النكتة :

ينطلق إنسان محفوظ من الأزمة أو تصادفه لاحقاً. وقد يظن القارئ أن الروائي مقيّد إلى الأسى وأسير له، إلى أن يكتشف أن محفوظ يغلّف الأحوال كلها بسخرية

صريحة أو مضمرة. يبدأ الموت بارداً مرعباً، ويبدّد انتشاره رعبه، ويصيّره انتشاره الذي جاوز حده «نكتة» أو مسخرة. «شر البلية ما يضحك». وما يضحك في «البلية» تواترها اللامتوقع، إذ الفاجعة الأولى تهز الإنسان، والثانية تهوّن من ثقل الفاجعة السابقة، في انتظار الثالثة التي تستقدم الملهاة والضحك الأسود. تصدر الملهاة عن التناقض بين المقدمات والنتائج، وعن المسافة بين المتوقع واللامتوقع. فلا أحد ينتظر من عسكري مهيب «واثق الخطا» كثير الأوسمة أن يتعثر في سيره ويسقط على الأرض، وقد شُجَّ رأسه وتبعثرت أوسمته. لا ينبعث الضحك عن العسكري المدمى بل عن سقوطه الذي لم يكن في الحسبان.

يكتب محفوظ في الصفحة الأولى من «السكرية»: «نعيمة وحدها بدت في هذه المجموعة (العائلة) كالوردة المغروسة في حوش مقبرة، استوت شابة جميلة، في السادسة عشرة من عمرها، مجللة الشعر بهالة ذهبية، مزينة الوجه بعينين زرقاوين، كعائشة في شبابها أو أفتن ملاحة، ولكنها كانت نحيفة رقيقة كالخيال، تعكس عيناها نظرة وديعة حالمة تقطر طهارة وسذاجة وغرابة عن هذا العالم، وكانت ملتصقة بمنكب أمها كأن لا تودّ أن تفارقها لحظة.. ص: 5». البنت التي بدت وردة في «حوش مقبرة» تنتهي سريعاً إلى المقبرة، والفتاة الوديعة التي «لا تودّ أن تفارق أمها لحظة» تفارقها إلى الأبد. مثال على «نكتة» محفوظ، التي تمحو المتوقع باللامتوقع، مازجة بين الملهاة والمأساة. فمن المفترض أن تبقى البنت ذكرى من العائلة التي كانت، غير أن محفوظ يمعن في القهقهة، مرحِّلاً البنت الوديعة إلى العالم الآخر. ينوس الأمر بين تصور مأساوي للعالم ونزوع شديد إلى السخرية السوداء: إن كانت الحياة «نكتة» فإن الموت «نكتة» أخرى. لم يشأ محفوظ، وهو الماكر في الرواية وخارجها، أن يترك قارئه أسير أسى كابوسي، ينقّله بين موت إلى آخر، فوشى بقهقهته السوداء، التي تعبث بشخوص الرواية وقرائها، ونصح القراء باحترام العبث وإكباره. يقول على لسان «كمال» في «قصر الشوق»: «هل ثمة حكمة رفيعة يمكن أن تبرر القتل بالجملة؟ إن الموت يتبع قوانين «النكتة بدقة، ولكن كيف لنا أن نضحك ونحن هدف النكتة؟ ولعلك تستطيع أن تلاقيه بالابتسام إذا تصديت له دواماً بالتأمل الصادق والفهم الصحيح والتجرد الأصيل، ذلك هو الانتصار على الحياة والموت معاً، ولكن أين عائشة من هذا كله؟.. ص: 432».

«يتبع الموت قوانين النكتة بدقة» يقول محفوظ. وقوانين النكتة مواجهة المألوف باللامألوف، والمتوقع باللامتوقع، والعقلاني الصارم باللاعقلاني الطليق. هناك دائماً

خروج على ما هو منتظر. وما يقول به محفوظ، وقد اختفى وراء كلمات الفيلسوف الشاب، يأخذ به وهو يكتب روايته. حين يصف في «السكرية»، «السلطانة زبيدة التي كانت على سن ورمح»، يكتب ما يلي: «امرأة غريبة الشكل، كانت في الحلقة السابعة، نحيلة الجسد، حافية القدمين، ترتدي جلباباً مما يرتد الرجال، وتضع على رأسها طاقية لا يبدو تحت حافتها أي أثر للشعر فهي صلعاء أو قرعاء، أما وجهها فبدا غارقاً في أصباغ الزواق على هيئة مزرية مضحكة معاً، ولم يكن فيها ناب واحد على حين راحت عيناها ترسلان في جميع الجهات نظرات تودّد واستعطاف باسم.. ص: 244». يركن محفوظ، مرة أخرى، إلى تقنية المفارقة المأساوية. فكما أن نشر الموت يبدد رعبه، فإن العبث الشديد بملامح الغانية الآفلة يحجب مأساتها. يمحو الحزن ويحجب المضحك ما يحزن. تسقط الأنثى الصلعاء من فضاء النكتة، فهي امرأة ترتدي مما يرتدي الرجال، لها وجه غارق في الأصباغ لا أسنان فيه، تضع طاقية على رأس أصلع. ليس في الصورة ما يرد إلى أنثى، وليس فيها ما يحيل على رجل. إنها نكتة، لأنها تواجه المألوف اليومي بهيئة غير مألوفة. يجمع محفوظ ملامح المرأة المنهدمة في أحجية هازلة، لا ترغب بالأسئلة وترغب عن الإجابات.

مثلما استعمل محفوظ تقنية المجاز المأساوي، وهو تصور فكري تجسّد في شخصية أو أكثر، لجأ بدوره إلى تقنية «النكتة» المضمرة، التي ترد على عبث الأقدار بالسخرية من القدر العابث. ولذا، يخلق محفوظ الوقائع في لحظة، ويسخر مما خلق في لحظة تالية، محاكياً القدر في عبثه وعابثاً به. تظهر، بهذا المعنى، وظيفة التخفّي التي تحققها «النكتة»، التي تجعل الروائي يخلق الوقائع ويعلّق عليها موزعاً ما جاء به على الجد والهزل، وعلى ما حصل وكان ممكن الحصول بشكل آخر. يخلق الروائي الوقائع ويظل واقفاً في مكان ما، محتفظاً لنفسه بحق التعليق على ما خلق، لا بمعنى الخطاب الفكري المباشر، وهو ما لا يليق بمكر محفوظ، بل بواسطة حدث لاحق، ما هو بالحدث الفعلي، لأنه نكتة، تنزع عن الحدث الأول رصانته، وتتركه متداعياً لا هيبة له ولا وقار. فما بدا جليلاً ينتظره عبث قادم، وما أشار إلى اتجاه لوت «النكتة» عنقه وألقت به إلى اتجاه مغاير. إنها لعبة الوجه والقناع المتوالدة، إذ القناع سطح الحياة المعلن، وإذ الوجه سطح آخر توارى. فلا حقيقة والمعلن ليس كما بدا، وما ظهر واضحاً لعب به الروائي وبدد الوضوح. وفي جدل الوجه والقناع يظل محفوظ مقيماً فيما كتب وشديد الحضور، يُظهر ويحجب، طارداً وجهاً بقناع ومثبتاً القناع وجهاً آخر، كما لو كان يضيق بالعفوي والتلقائي والبسيط، وينبذ ما لا يروّضه الحسبان الشكوك.

يضع محفوظ في وقائعه اتصالاً أفقه الانفصال: يتزوج «أحمد عبد الجواد» امرأة جميلة وينفصل عن الزوجة التي عشقها وتمردت على طاعته، وينفصل ابنه «ياسين»، الذي انفصل عن أمه المطلقة، عن زوجته الأولى وعن زوجة لاحقة، وينفصل ابن «ياسين» عن أبيه ويذهب مع أمه المطلقة، وتنفصل «مريم» عن حبيبها الأول وعن زوجيها اللاحقين وعن المكان الذي عاشت فيه طويلاً، وينفصل «كمال» عن صديق الطفولة «فؤاد» وأصدقاء آخرين، وتنفصل الأم عن أولادها والأب عن متجره القديم. كل اتصال أفقه الانفصال، والموحّد مصيره التفكك، والسوي نهايته التداعي، في سيرورة مغلقة الزمن دائرية، حدّاها موت نهائي وميلاد جديد له موته الجديد أيضاً.

بعد أن يملي محفوظ انفصالاً متواتراً، يشيع الأسف والأسى، يعود إلى «نكتته»، التي تنثر اللامتوقع في كل مكان، خالطة المعلن بالمحتجب والظاهر بالمتواري. والنكتة تعليق متأخر على حدث سبق وسخرية مما كان ومما سيكون. تظهر النكتة مضمرة في الأحداث التالية: شيخ معمّر دفن زوجه وأولاده ومعارفه وفقد الذاكرة وبقي متجولاً بين الحواري والبيوت، كهل رصين يعشق غانية شابة ويرفض الزواج منها فيتزوجها ابنه المستهتر، عاشق ولهان يمشي في جنازة المرأة التي عشقها دون أن يدري، فتاة أحبها شاب حارب الإنجليز وانتهت إلى «بار» يؤمه الجنود الإنجليز، ابن عوّض في نجاحه الدراسي إخفاق والده الدراسي لكنه مصاب بالشذوذ، ثوري سابق ورجل بوليس لاحق يفتش بيت أخت زميله الثوري الذي استشهد.. .. تتراءى النكتة في مفارقة الوقائع، وفي النتائج التي تنفي المقدمات، وفي تواتر الأيام الذي يخلق الإنسان ملاكاً ومسخاً معاً. والنكتة الولود هي: اللاجواب، وهرب من جواب مستحيل، تبنيه الأيام وتهدمه. فلا جواب إلا عما كان شفافاً وسويّ الوضوح، وهو ما لا يأتلف مع المصادفة، التي تضع في الظاهرة المفردة احتمالات متعددة.

تنقض «النكتة» ما بدا أحادي السؤال الإجابة، وتنفتح على متعدد ملتبس الوجوه. والمتعدد هو اللايقين، الذي صيّره الشك نكتة. وإذا كان محفوظ، في مستوى من روايته، قد أخذ بتقنية النكتة، تعبيراً عن شك متقن القناع، فإنه صرّح بالشك على لسان قرينه «كمال» أكثر من مرة، كأن يقول: «إن أقدم الآثار المتخلّفة على وجه الأرض أو في باطنها معابد وحتى اليوم لا يخلو منها مكان فمتى يشبّ الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه؟ وهذا الصوت الجهير الذي يترامى من أقصى الجامع يذكر الناس بالآخرة فمتى كان للزمن آخر؟ وما أجمل أن ترى إنساناً يغالب الأوهام ليغلبها ولكن متى ينتهي القتال ويعلن المقاتل أنه سعيد؟ وأن الدنيا لتبدو لعيني غريبة فهل تراها

خلقت أمس؟ قصر الشوق:424»، أو كأن يقول في «السكرية»: «بل قل بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها، ولكن على حطة بعض بني الإنسان، وذلك ضد معنى الحياة المتجددة، ما يصلح لي وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل.. ص: 135». يرفض القول الأول التصور المستقيم للزمن، الممتد بين بداية ونهاية، قابلاً، ضمناً، بزمن مغلق ومفتوح معاً، مغلق في علاقته بإنسان يعيش زمانه، ويمضي دون عودة، ومفتوح في لا نهائيته العصيّة على المعرفة. ويحتقب القول الثاني تصوراً تطورياً للزمن يأمر الإنسان بالتخفّف من المعتقدات النهائية، ويفرض عليه أفكاراً متحوّلة، مؤكداً أن مركز الإنسان يقوم خارجه، وأن «أصل» الإنسان لا استقرار فيه. كأن كل طور من أطوار الإنسان يَجُبُّ ما قبله، ملقياً بالإنسان إلى فضاء مغاير، لا يستعير إجاباته من أطوار سابقة. فهناك، دائماً، جديد يلازمه مجهول، ومجهول يرمي على الإنسان أسئلة لم يعرفها، ويأخذ بيده إلى إجابات غير مألوفة.

إشارة ثالثة : الشر والوجود :

يعطي «جيرت كيزر»، في كتابه «فينوس والموت»، مكاناً واسعاً لموضوع: «الصبيّة والموت»، الذي اخترق الثقافة الأوروبية، وانجذب إليه الروائيون والشعراء والرسامون وغيرهم. وللموضوع دلالته الصريحة، لأن «فينوس» رمز الخصب والحياة والديمومة، خلافاً لـ«الصبي»، الذي يحمل داخله حياته القادمة لا أكثر. ومع أن في «الصبية» التي تموت ما يجابهنا بـ«موتنا»، وما يعلن عن تهديد ينتظرنا لاهياً في مكان ما، فإن اقتران الموت بصبية تتفتّح فيها الحياة مجلى مروّع لعنف الموت وهشاشة الوجود الإنساني.

عالج توماس مان، الذي تأثّر به نجيب محفوظ، موضوع الموت والجمال في روايته القصيرة «الموت في البندقية»، وتوقف أمام «الصبية والموت» في قصته القصيرة «غلاديوس داي»، الشاب الأخيذ بصورة فتاة طافحة بالأنوثة والفتنة، إلى أن وصل إلى «الرقص الجنائزي» في روايته الشهيرة «الجبل السحري»، المحتشدة بالموت ودلالات الأنوثة. تسأل الرواية: «ما هي الحياة؟»، ويتكئ الروائي على معطيات العلم، كي ينفذ إلى ما هو بيولوجي غامض في الإنسان، ويعرض عما عداه، كما لو كان الإنسان تجريداً بارداً لا وجه له، ابن هو في لحظة، وآب عابر في لحظة لاحقة. فالفرد العاشق، أو ذاك المعشوق إلى تخوم التلف، وجود عابر ينحل ويتلاشى في سيرورة التبدّل والتطوّر، وغاية الطبيعة الصارمة الاحتفاظ بالجنس الإنساني، لا صقل الإنسان وتتويجه بكمال مفترض. ولهذا لن تكون المرأة الفاتنة في «الجبل السحري» إلا قامة مؤسية، ينتظرها التفكك والانحلال.

يحضر الموت كثيفاً في ثلاثية محفوظ، يبدِّد إنساناً عشق وعشقه غيره وأنجب وحاور أبناءه، وانتهى إلى التفكك والزوال. فلا حقيقة إلا توالد بيولوجي أشرفت عليه الطبيعة وموت يرد الأحياء إلى التراب ويستولد غيرهم، مما يجعل الموت وجهاً آخر للحياة، كما تصرِّح الرواية في أكثر في مكان. والموت لا يحضر، بداهة، إلا ومعه المرأة الخصيبة، التي ينتظرها رجل أو تنتظره، يتكاثر فيها وتتكاثر به، ويمضيان. فلكل أنثى ذكر، إلا من وقعت عليها لعنة غامضة، مثل «عائشة» التي لم «تعش» ابنتها طويلاً، ولكل ذكر أنثى، إلا من وقع في الشذوذ وخرج على أعراف الطبيعة، حال «ابن ياسين»، الوسيم الذي أراد أن يكون أنثى مستحيلة.

يصرِّح تأكيد محفوظ على البيولوجي، وهو ما فعله توماس مان، برعب الوجود، الذي يختصر الإنسان إلى وظيفة طبيعية متواترة، لا موقع فيها للعواطف والرغبات. تنجز الطبيعة، حرّة، التوالد الإنساني، ويواجه الإنسان وحيداً الموت. «رقص جنائزي» ينظِّمه الروائي في عمل فني يروِّض معنى الوجود، و«فعل ظالم» يكشف في الإنسان عجزه ويثير فيه الغضب والتمرد. وإذا كان توماس مان قد طرق موضوع الجمال والموت منتسباً إلى نسق أوروبي جمالي - فلسفي، فإن محفوظ انجذب إلى إشكال آخر، قوامه رعب الإنسان الفاني ودلالات الإيمان والألوهية. ولعل رعب الإنسان المتمرد على الموت الظالم، هو الذي جعل «كمال» ينظر غاضباً إلى مملكة المجهول، ويسائل في الدين معناه، ويتطلع إلى إنسان متمرد دينه في ذاته، يرى الموت وجهاً للحياة والحياة وجهاً للموت. ففي مواجهة موت جوهره لا مبالاة كاسحة، يكون على الإنسان أن «يختار» موتاً آخر، أي أن يتمرد على «الموت والحياة»، كما يقول «كمال» وأن يرى إلى وجود تحرَّر من العسف واللامبالاة. يقول البير كامو في كتابه «الإنسان المتمرد»: «حكم الموت المعلق فوق رقبة كل إنسان هو حكم ظالم»، وإذا كان الشر محايثاً للوجود، فإن على الإنسان أن يرفض وجوداً قائماً على الشر، و«أن يطالب بعالم آخر ينتصر فيهُ على الحياة والموت معاً». تحيل سطور كامو على إشكال الموت، الذي تأمله محفوظ طويلاً في ثلاثيته، وجعل من رفض الموت الظالم مبتدأ للتمرد وبحثاً عن عالم عادل.

رفض محفوظ، في الثلاثية، غموض الحياة، وواجه الغموض بالعلم «نظرية دارون»، ورفض في الموت ظلمه وطالب بالتمرد. كان، في الحالين، يرفض «الشر في الوجود»، الذي يفصح عنه موت مرعب يطال «الأبرياء» بلا سبب، وينكّل بـ«الجميل» قبل أن يلتحق بالتراب. يعود - هنا - واضحاً موضوع «الصبيّة والموت»، الذي التبس

بالجميلة الشقراء «عائشة»، التي لم تعش. فقد صرح موت «عائشة» المجازي بلا مبالاة الموت واغتراب الإنسان وبـ«شرّ وجودي» غامض مرتج الأبواب، يصيّر الإنسان سجيناً مقيّداً، «تسقط رأسه باسم عدالة» عصيّة على الإدراك. شيء قريب من هواجس «إيفان» في رواية ديستويفكسي الشهيرة: «الجريمة والعقاب».

من أين يأتي الشر، ما الذي يبرّر عذاب إنسان بريء لم يقترف خطأ ولم يرتكب معصية، ما الذي يرمي بالعذاب والمعاناة على إنسان دون آخر؟ تأمل محفوظ هذه الأسئلة، وبحث عن إجاباتها في مراجع فكرية متعددة، دون أن ينقاد إلى أحد. لم يقبل محفوظ بالإجابات السهلة، التي ترى في النعمة هبة إلهية وفي العذاب هبة إلهية أخرى. ولم يرتضِ بغبطة تأويل الإحساس المرتاح، الذي يشرح كل شيء ولا يشعر بالكذب. بل آثر اللواذ بذات قلقة، تواجه العالم وحيدة، وترى في تجربتها في هذا العالم مرجعاً وحيداً. فالعالم هو ما رآه الإنسان، والإنسان هو إرادته المتعاملة مع عالم مليء بالشقاء، الأمر الذي يساوي بين العالم والإرادة، ويضع في الإرادة عذاباً لا هرب منه.

أراد «كمال» أن يكون ما أراد، وصاغ إرادة تقرّبه مما يعرف - كأن يكتب ويؤمن بالعلم، وتُبْعده عمّا لا يعرف - كأن يرغب ولا يرغب، وأن يتأسّى طويلاً على أخته، التي سقط عليها عذاب لا سبب له. لا تحمل الإرادة صاحبها طويلاً، فقد لا يريد الإنسان أمراً لا يريده، وقد يريد أمراً يهرب منه. يقع الإنسان، الذي لاذ حراً بإرادته، في العذاب، حر هو وليس حراً في آن، أي أنه إنسان منقسم، كأن عليه، كي يحقق إرادته، أن يصبح آخر لا حرية له، يقبل بالضرورة قبل أن يقبل بغيرها. يبدأ الإنسان المتمرد من إرادة تصوغها ضرورات متعددة الاتجاهات، تنتهي بالإنسان ممزقاً، يتوهم حرية لن يعثر عليها ودفئاً لا سبيل إليه. لا شيء خارج الإرادة المتمردة، عليها أن تتكئ على ذاتها وأن تقتات بها، ولا شيء أمام المتمرد الذي تحاصره الرغبات ويقمعها، الذي لا يتبقى له إلا السأم وتأمل «المآذن القديمة».

شر الوجود شر لا يحاصر، يحاصر المتمرد الذي توهم أنه نجا، ويرسل به إلى قلق لا ينتهي. بعد مآل «عائشة» تكاثرت الأسئلة،وبعد تدوير الأسئلة تكاثر الأسى. نزال بين ذات متمردة محاصرة وشر وجودي لا يقبل بالحصار. لا يتبقّى إلا الليل، الذي يكسو المخلوقات جميعاً، به تبدأ الرواية وتنتهي، ولا يتبقى إلا الموت، الذي حسم، بين البداية والنهاية، أرواحاً كثيرة. انطلق محفوظ من موضوع تاريخي جليل، ثورة 1919، وذهب إلى موضوع لا تاريخ له، هو: الشر في الوجود، مستأنساً بتوماس مان و«رقصه

الجنائزي»، وبالفيلسوف المتشائم شوبنهاور وبفتنة العلم، التي تفسر أشياء كثيرة ولا تعالج الوجع الإنساني.

بعد شر الوجود عاد محفوظ، لاحقاً، إلى شر السلطة، وتأمل الشرين معاً في «أولاد حارتنا»، وأخبر أن الشر يسبق ميلاد الإنسان، ويستمر بعد موته.

إشارة رابعة: الزمن والوجود:

المفارقات من علامات النجابة، ونجيب محفوظ لا تنقصه المفارقات: استنجد في فترة حالكة من تاريخ مصر بالماضي الفرعوني المضيء، وذهب إليه والتقى بسلطة قاتلة، وبحث عن الشر الأصلي وعثر على الشر في أصل الوجود، وساءل التاريخ في ثورة 1919 وقابل زمناً مختالاً متعدد الألوان والاتجاهات. ابتدأ في «الثلاثية» من تاريخ عاصف، يستدعي البشر ويصرفهم، وانتهى إلى أسف باسم، يرى معنى التاريخ في معنى الإنسان، ويرى معنى الأخير في اضمحلال لا يهزمه أحد.

اخترق محفوظ طبقات الزمن متوقفاً أمام الوجود والعدم، إذ كل موجود يحسمه الموت ويرسله إلى وجود آخر، مأخوذاً بالاتصال والانفصال، فما يبدو متصلاً حيناً يعتريه الانفصال بعد زمن. «لا دائم إلا الحركة»، يقول محفوظ في «الحرافيش»، مصرّحاً بسطوة الزمن، التي تحدّد الخلق وإعادة الخلق وما بينهما. فكل وجود يقتضي الزمان وكل عدم يقتضيه أيضاً. ذلك أن العدم صادر عن تحقق إمكانيات دون أخرى، وهو الوجود العياني، وبغير هذا العدم لا ينكشف الوجود العياني ولا يظهر. كأن يكشف غياب «أحمد عبد الجواد» عن حضوره، وأن تشي هدأة البيت المحزون بصوت الراحل الصاخب. يسمح العدم بالانتقال من الإمكان إلى الواقع، إذ العائلة المحدودة الأفراد تتكاثر عدداً، بقدر ما يسمح بالانتقال من الواقع إلى الإمكان، كأن تفنى العائلة أو بعضاً منها. يقول عبد الرحمن البدوي في «الزمان الوجودي»، الذي تتصادى أفكاره في «الثلاثية»، وهو يتحدث عن العدم: «العدم شرط للوجود العيني، نظراً إلى أن هذا الانتقال لا يتم إلا بتحديد الإمكان وتعيّنه، وتحديد معناه حدُّه، وحده معناه نفيه، ونفيه لا يتم إلا بفكرة العدم.. ص: 173». يخترق الزمن الوجود والعدم، لا يكونان إلا به، لأنه ما يحدّدهما ويقرّر تحققهما. وهذا ما يعيّن الزمن خالقاً وأصلاً لشرط الخلق، أو «فاعلاً في إحداث فعل الخلق وشرطاً لتحقّقه»، كما يقول بدوي، وهو هكذا من حيث كونه أصل العدم، أي أصل التناهي.

من ما قبل – الثورة إلى ما بعد – الثورة، ومن وجود قلق إلى وجود صامت بارد لا

قلق فيه ومن بيت قديم أظلّ العشق يوماً إلى بناية جديدة نافرة الألوان. يقابل عدم الثورة وجودها اللاحق وتقابل ابتسامة «عائشة» اليانعة فمها المترمّد القادم، وتوقظ البناية الجديدة أطياف أبوين حسمهما الموت. كأن وجود طرف هو عدم الآخر، وكأن تعايش الوجود والعدم مأساة باهظة، تدفع «كمال» إلى قراءة فلسفة شوبنهاور. وبما أن العدم خلق في شكل جديد، طالما أن الحركة هي الدائم الوحيد، فإن العدم والوجود تعبيران نوعيان عن التبدل، يستظهران تارة في جلائهما الكامل، ويستبينان مبتورين تارة لاحقة، كما لو كان العدم وجوداً آخر، ظهر وانطوى، أو لم يأتِ بعد. يمر الزمن على «أحمد عبد الجواد» يحرف صحته، ثم يزيدها انحرافاً إلى تخوم الشلل والموت المتربص. يفنى الرجل، وتبقى «الحركة» التي قادته من العدم إلى العدم، أي من خلق إلى آخر، فالتناهي خالق، والزمن بصفته تناهياً خلاّق أيضاً. فالعدم المحض لا وجود له، وإنْ كان في العدم المبتور شقاء وإشقاء، ففي أطياف الراحلين ما يذكّر الأحياء برحيل قريب، هو عدمٌ بالنسبة إليهم وهو خلقٌ بالنسبة للزمان الخلاّق.

إن كان في الوجود والعدم ما يحيل، لزوماً، على التبدّل، فإن في العلاقتين معاً ما يستدعي: الاتصال والانفصال. ينفصل الإنسان عن الزمن الذي حوّله وعن المكان الذي عاش فيه، وعن لوعة منطفئة تُسلمه إلى لوعة أخرى. فالوجود، كما عالم البشر، مكوّن من ذرات منفصلة عن بعضها تمام الانفصال، استقلت كل ذرة عن الأخرى، وارتجت دونها باباً ثقيلاً، لا ينفتح على غيره إلا بطفرة ضرورية، الأمر الذي يدرج الانفصال في طبيعة الوجود إلى أقصى درجة ممكنة. والزمان يرتج الأبواب وهو يخلق الذرات المنفصلة، وهو الذي يفتح الأبواب لحظة الاتصال بيد أن في الإرتاج، كما في إلغائه، ما يكدر الروح، فالانفصال شرط الذاتية الحرّة، مثلما أن «الآخرين هم الجحيم»، لأن في الاتصال ما يعوّق الحرية ويضيّقها. وإذا كان في الهوّات القائمة بين الذرات المنفصلة عدمٌ، فإن الوجود إلغاء الهوّات والاتصال بالآخرين. كأن في العدم حرية وفي الوجود عبودية، تضيق وتتسع وفقاً لمقادير الاتصال. لهذا يغوص «كمال» في ذاته إلى حدود العدم ويكتفي بزمن منفصل، قوامه الحرية الفردية، ويشقى ويطارده الإشقاء في زمن الوصل أو الاتصال، وهو زمن طارد للحرية ونقيض لها. يحكم الزمن الاتصال والانفصال، على المستوى الظاهري، إذ كلٌّ موحّد يتناثر، ويضع في الإنسان تجربة وجودية خاصة به، فأقل الناس حرية أكثرهم ارتباطاً بالغير وبالأشياء، وأكثرهم حرية أقلهم ارتباطاً بالغير. ويبلغ نقصان الحرية ذروته آن الذوبان في الغير ذوباناً كاملاً، وهو حال العاشقين الذين أتلفهم الهوى. و«كمال»، الذي عشق «عايدة» إلى حدود التلف، آية

على الفرد الحر الذي مُحقت حريته، ذلك أن غيره سكن فيه، وأن ذاتيّته المنفصلة دمّرها الاتصال.

كل وجود يقتضي الزمان ويتكيّف بآن من آناته: الحاضر هو الواقعي المتبدّل، والماضي هو ما تحقّق وانصرف، والمستقبل هو الممكن الذي لم يتحقق بعد. هناك «الابن» الذي يتهيّأ لأن يكون «أباً»، و«الأب» الذي أنجز «أبوّته» وينتظر الانفصال، و«الحفيد» الذي سيصبح «أباً»، إن أتاح له الزمان ذلك. يتراءى الزمن، من جديد، خالقاً وأزليّاً في خلقه، يرسم وجوه البشر ويمحوها، ساخراً من الوجوه كلها ومحتفظاً بالحركة الدائمة، فهو الحركة الدائبة بعينها. يرى محفوظ إلى وحدة الخلق والزمن بمنظور فلسفي، مبرّأ من الميتافيزيقا، إذ الزمن أزلي، كما الحركة، والخلق أزلي بدوره، ولا انتقال من العدم الخالص إلى الوجود، لأن العدم المطلق لا وجود له.

على الرغم من زمن شاعت فيه فلسفة تقول بحتمية التقدم، فقد آثر محفوظ تأمل الزمن في الكيان الإنساني، مكتفياً بـ«أمل غامض»، لا علاقة له بفلسفات التاريخ المتفائلة. فالفلسفات هذه رأت في التاريخ تاريخا للخلاص الإنساني، تاريخاً عاقلاً. أو هكذا يبدو، يحقق، بشكل متصاعد، مملكة العدالة والحرية، ويأخذ باتجاه مستقيم يفضي إلى مدينة فاضلة. قرأ محفوظ في «ثلاثيته» تاريخاً طليقاً، لا اتجاه ولا غاية، يتقدم حيث يشاء، تاركاً للمدن الغائبة زمناً لا يراه أحد. اكتفى الروائي النجيب بـ«الحركة الأزلية» التي تَعِدُ، ربما، باستمرارية الجنس البشري، دون أن تحمل بشارةً أو تبشّر بمدن بديلة. كأن التاريخ، أو بشكل أدق، كأن الزمن دائري، يدور حول ذاته، أو يلتف حول نفسه، بلا عقل ولا نصيحة، وذلك في حركة عصيّة على الإدارة والتنظيم، فلا بداية ولا وسط ولا نهاية. حركة دائرية تحوّل الأشياء وتحافظ عليها، تبدّل ظواهرها وتستبقي جواهرها. عماء قديم ونور قديم، فلا العماء يستعيد بصره ولا النور يوقظ عالماً بلا عماء. لهذا كله يتقدم التاريخ حيث يشاء، لا يأتمر بعقل ولا يعبأ برغبة، وقد يبدو، أحياناً أنه تغيّر وأنه يقبل بمصاحبة «الرغبات الثائرة»، لكن سخريته تنفجر لاحقاً، صاخبة فظة جارحة، مخبرة عن الفرق الباهظ بين أوهام الأفراد وحكمة التاريخ الطائشة.

إشارة خامسة: المتعدد واللايقين:

لم تعرف الرواية العربية شخصية أكثر شهرة من «أحمد عبد الجواد»، التاجر القاهري المتأنق، الذي تطربه غانية متهتكة، ويأنس إلى أذان الفجر ويؤدّي الصلاة في ميقاتها. شخصية غريبة توقظ الفتنة والنفور، تنفتح واضحة، وتنغلق محوّطة بالالتباس

والغموض. وواقع الأمر، أن السيّد الغريب يحقق في «ثلاثية» محفوظ وظيفتين متجاورتين: فهو شخصية محددة الملامح والأقدار، تكاثر في غيره وتكاثر غيره به، وهو موقع فاتن وضع فيه محفوظ تصوّره للعالم.

يتعيّن «أحمد عبد الجواد»، في وظيفته الأولى، إنساناً مفرداً، عالي الصوت واثق الخطا، انبثق من غموض يثير الفضول، كما لو كان قد انبجس من ذاته، بلا أم ولا أب ولا أخوة، ورث تجارة أبيه، ومنعه الزمن الماكر عن توريثها إلى غيره. ولد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وعاش وقضى في القاهرة القديمة. تزوّج وتكاثر وشهد ثورة 1919 الشهيرة، وفقد فيها ولداً، اعتراه ذبول لا هرب منه، تداعى شيئاً فشيئاً ورحل مع بدايات الحرب العالمية الثانية، كأنه كان ولم يكن في آن. غير أن ما يبدو عادياً، على مستوى مصير الرجل ومآله، يتكشّف غير عادي آن الاقتراب من تناقضاته اللامألوفة، ومن وجوهه المتقابلة المتناكرة، التي ينقض فيها كل وجه وجهاً آخر، إلى أن يقترب الرجل من الفراغ، أو ما يشبه الفراغ. كأن محفوظ يراكم إيجاباً، تراكم فوقه سلب يلغيه، أو كأنه يدمج الطرفين معاً منتهيا إلى أحجية. ففي التاجر الباذخ الجمال مقابلات مقلقة: يقابل المؤمنُ المتهتكَ، ويواجه الغليظُ المتهجمُ العطوفَ الضاحكَ، ويجابه الحازمُ الشديدُ الضعيفَ الليّن، ويتعايش الوطنيُ الصادقُ مع محافظ مغلق، ويساكن التداعي قامةً قوية أدمنت العطر واستشارة المرآة.

يبدو التاجر القاهري مفرداً بصيغة الجمع، أو عالماً مفرداً تحتشد فيه أكوان متعددة تحتقب الصحة والمرض، الضعف والقوة، التكاثر والفناء، مملكة الحواس وملكوت الروح ورطوبة الليل وشمس النهار الحارقة. يهيمن المفرد المتعدد على عائلة من خمسة أبناء، ومن أم خاضعة إلى حدود الإمّحاء. ومع أن في المتعدّد المسيطر ما يحجب الوجوه الأخرى، فإن الاقتراب من الآحاد الخاضعة، يكشف في العائلة المفردة عن أكوان متعددة، كما لو كان في لا تجانس العائلة ما يترجم لا تجانس المهيمن عليها. ففي العائلة جميعاً ما يعيد إنتاج تناقضات الأب المسيطر، وفي كل منها على حدة ما يعيد إنتاج تناقضات الآخرين. يخترق التعدّد العلاقات جميعاً، فالأب المفرد أكوان متباينة، والعائلة الموحّدة كون في أكوان مختلفة. هناك ابنٌ منجذب إلى خارجه ومسكون بالقضية الوطنية، مؤمن شديد الإيمان بالسياسة والسّاسة، وآخر صغير مغلق على ذاته وأقرب إلى الصمت،يثق بالسياسة قليلاً ولا يؤمن بالسّاسة، يشبه والده ولا يشبهه، ولا يشبه الأخ الأكبر في شيء. والأخير عابث ثرثار، يفني في حاجاته الحسية، ورث عن الأب هيبة المظهر وغايره في تهوّر لا اقتصاد فيه، يسخر من القضية الوطنية ويعيش حياة اقرب إلى الارتجال. وبين الأختين تناقض باهظ، في الشكل والهيئة

والطباع والمصائر، إحداهما مصرية شديدة المصرية، وثانيهما غريبة عن الملامح المصرية غربة واضحة.

يثير المفرد في أكوانه المتعددة سؤال التناقض، الذي يزوّد الشخصيات بحركة ميسورة، تنقّلها من حال إلى حال، ذلك أن التجانس، ولا نقائض فيه، ينفتح على الموت ولا يثير الأسئلة. ولن يكون «أحمد عبد الجواد»، إذ خسر الجانب العابث والمعابث فيه، إلا شخصية شفافة أقل حركة، لا تؤرق القارئ ولا تثير الفضول. وقد يُقال: إن في تناقض الشخصيات ما يعبّر عن سلطة الحياة، التي تُنكر المتجانس وتنفر من المتناظر العقيم. والقول صحيح، دون أن يفصح تماماً عن ماهية «أحمد عبد الجواد»، في عينيه الزرقاوين وأنفه الكبير وعطفه الشديد وعقابه الصارم الذي لا رجعة عنه. تتراءى، في هذا التعقيد، وظيفة «أحمد عبد الجواد» الثانية في رواية محفوظ، وظيفة غريبة بعيدة عن المألوف: تعبّر شخصية التاجر القاهري، على مستوى تصوّر العالم الروائي، عن اللايقين، ذلك أن المتعدد، فلسفياً، هو اللايقين، بقدر ما يكون الأحديّ المتجانس تعبيراً عن الأمان والطمأنينة واليقين.

المتعدّد هو اللايقين. فلو كان محفوظ مطمئناً إلى تصوّره، لأعطى شخصية واضحة شفافة لا تحتمل التأويل ولا تثير الفضول، توحي بالمتوقع، ولا تلتفت إلى اللاّمتوقع والمحتمل. يرى محفوظ إلى ما يُعرَف وإلى ما لا تمكن معرفته وثالث ينوس بين الوضوح والخفاء ورابع تجلّت معرفته زائفة وآخر لم يلتقِ الإنسان به بعد ولم يطرح عليه أسئلته.. .. إنه الإنسان المتناهي في وجود لا متناهي الأسئلة، يبعث في الإنسان الحيرة ويبرهن للإنسان عن عجزه. وهذا اللايقين هو الذي دفع الروائي إلى أن يضع على لسان «كمال»، القريب من روحه، تساؤلات قلقة عن الوعي الإيماني المطمئن والمعتقدات المستقرّة وعن «المآذن» القديمة، التي ينتظر منها المؤمن الإجابة والراحة. وواقع الأمر، أن الروائي يمزج بين صعوبة الحقيقة وانغلاق الذات على نفسها والممكن الذي يسكن المستقبل. فالوجود الذاتي وجود مستقل بذاته، بينه وبين الغير هوّة متجدّدة، لا سبيل إلى التفاهم بين ذات وأخرى، فلكل منهما عالم خاص به، أو كما قال كيركجارد: «كل فرد هو بذاته عالم، له قدس أقداسه الذي لا يمكن أن تنفذ إليه يد أجنبية». ولعل هذه العزلة هي التي تعيّن المعرفة المرتقبة صراعاً مع آخرين، هم ذوات مغلقة استقلت بذاتها، وصراعاً مع وجود منسوج من الأضداد، كل ما فيه يتصف بالتعدد والتناقض. فلكل معلول أكثر من علة ولكل نتيجة أكثر من سبب، والإنسان يلتقط سبباً ويغفل عن آخر. وما مآل «عائشة»، الذي لا يُسوّغ ولا يبرّر، إلا صورة عن عجز

الإنسان أمام الوجود، وعن عجزه الممضّ في تفسير الوجود والنفاذ إلى جوهره. ليس في الوجود الحقيقي ما يبعث على الأمان، وليس الأمان الحقيقي من صفات الوجود. وعلى الإنسان أن يعيش وجوده قلقاً، وأن يدرك أن القلق ماهية الإنسان الحقيقي. والقلق، بهذا المعنى، هو الحرية، والحرية هي اللايقين، واللايقين معرفة متعددة العناصر مؤجلة، معرفة ممكنة، تتوزّع على حاضر يُقلقه المستقبل وعلى مستقبل طيّ الغياب.

اللايقين هو الحرية، والحرية المؤسسة على اللايقين إشعار بتطور الإنسان وارتقائه. ولهذا يزداد القلق المرهق كلما ارتقى الإنسان في سلم الوجود، ذلك «أن تحقيق الإمكانيات ضئيل لدى المتحضر»، على خلاف نقيضه الذي لا يشعر بالحرمان. يقول عبد الرحمن بدوي، وهو من جيل محفوظ، في كتابه «الزمان الوجودي»: «فمن الملاحظ أن الشعوب البدائية قليلة الشعور جداً بالألم، وهذا ما نسمّيه نحن سرورهم أو خلوهم من البلبال إذ نراهم محتفظين دائما تقريباً بنوع من المرح الهادئ، حتى أن موقفهم من الموت والأحداث الخطيرة التي تهددهم موقف مليء بالابتسام وعدم الاكتراث. ص: 159». والسؤال المطروح، الذي يتقاسمه محفوظ مع البدوي بشكل أو بآخر، يمس الفرديّة الحرة المستقلة، التي تنطوي على خطاب حديث، يرى المتعدد في حقل المعرفة، وفي حقول عديدة خارج المعرفة.

ربما يكون محفوظ قد وقع على جدل المتعدد واللايقين وهو يقرأ فلسفات حديثة، فيها مكان لشوبنهاور وكيركجارد وبيرغسون وسبينوزا.. غير أن القارئ المجتهد يستطيع الدخول إلى «عالم المفرد المكوّن من أكوان متعددة» من باب آخر، هو باب التصوّف الإسلامي. فمحفوظ الذي كان طالباً لامعاً في كلية الفلسفة، كما يشهد أساتذته، هجس مرةً بدراسة التصوّف والتخصّص فيه. وربما تكون شخصية «أحمد عبد الجواد»، في طبقاتها المتعددة أثر لوصال مضيء، يرى فيه الإنسان إلهاً متعدد الأسماء، وتخفق في روحه أسماء إلهية متعددة، كما لو كانت تعددية الإنسان الحقيقي أثراً لتعددية الإله الذي يرنو إليه. وصال منير بين إنسان ثريّ الصفات وإله كريم لا متناهي الأسماء. ليس صدفة، في هذا المجال، أن يحيل اسم التاجر القاهري على: الحمد والعبودية والجود، أي على صفات تقول بوصال سعيد بين الإله والإنسان الحقيقي. يتجلّى الخالق في خلقه ويجلو المخلوق معنى الخالق ويتجلّى به، في حركة مفتوحة تقرّب بين الطرفين تقريباً لا وصول إله نهايته. فالخلق حركة مستمرة يتجلّى الكائن فيها، كل لحظة، في لبوس جديد. والكائن الخالق، في ديمومته التي لا تحدّ،

يتجلى كل لحظة في مخلوقات لا عدد لها، كلما خبا في مخلوق انبثق في مخلوق آخر. وما الكائن المخلوق، الذي لا يوجد إلا بالكائن الخالق الذي يتجلّى فيه وبه، إلا فيض من التجليات المتنوعة المتعاقبة المتلاشية المتجددة. يقول «هنري كوربان» في كتابه «الخيال الخلّاق في صوفية ابن عربي»: «نحن نعتقد أن الوجود، وجودنا على سبيل المثال، مستمر في الماضي والمستقبل، ومع ذلك فإن العالم يأخذ في كل لحظة «خلقاً جديداً»، يلقي حجاباً على وعينا، لأننا لا نبصر هذا التجدّد الذي لا نهاية له. ص: 155». قد يكون محفوظ اتكأ على أفكار صوفية، أو على غيرها، دون أن يمنع ذلك عن «أحمد عبد الجواد» صفات ثلاث هي: الحركة والتعدد والتجدد، التي تحيل على اللايقين، وهي تنشد يقيناً حقيقياً، يأتي ولا يأتي معاً.

يظل محفوظ، وهو يرنو إلى يقين بعيد المنال، باحثاً عن الحقيقة، مميّزاً بين الحقيقية – الكارثة والحقيقة – المشروع. والحقيقة – الكارثة هي التي تأتي جاهزة مغلقة مكتملة، تحجر على المعرفة وتغتال الباحثين عنها، على خلاف الحقيقة– المشروع، التي تثق بإنسان يبحث واثقاً عن معرفة قائمة في المستقبل.

مراجع الدراسة :

1- نجيب محفوظ: الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1983، 1984 .

2- نجيب سرور: رحلة.. في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989 .

3- Philosophy and tragedy, edited by: M. de Beistegui and S. sparks, Routledge, London, 2000.

4- عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992 .

5- جيمس ب. كارس: الموت والوجود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 .

6- برتران سان – سرسان: العقل في القرن العشرين، وزارة الثقافة، دمشق، 2000 .

7- E. Behler: ironie et modernité, puf, paris, 1996.

8- U. C. Knoopflamacher: Laughter and despair university of california press, 1971.

9- A. Cugno: l'existence du mal, le seuil, paris, 2002.

10- G. Agamben: infancy and history, verso, London, 1993.

11- G. kaiser: vénus et la mort, éditions de la maison des sciences de l'homme, paris, 1999.

12- عبد الرحمن البدوي: الزمان الوجودي، الطبعة الثانية، 1955، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة .

13- H. Corbin: l'imagination créatrice dans le soufisme d'ibn arabi, aubier, paris, 1993.

14- ألبير كامو: الإنسان المتمرد، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ترجمة عبد المنعم الحفني، بلا تاريخ .

14- Jamal Chehayed: La conscience historique dans les rougon – macquart d'emile zola et dans les romans de Najib Mahfuz editions universtaires Damas, 1983.

الرواية وتأويل التاريخ
حين يصحّح نجيب محفوظ رواية بأخرى

«لا بدّ من تفسير التاريخ الكوني ورفضه»

-قول قديم-

بعد أفول النظام الملكي ووصول نظام مغاير، انتظره نجيب محفوظ طويلاً، ابتعد الروائي عن الشكل الروائي القديم وقضاياه، وكتب رواية جديدة: «أولاد حارتنا» – 1959– عالج فيها قضية غامضة، إن لم تكن لغزاً كان فيها بعض وجوهه، هي: قضية العدالة، التي تفصح عن طبيعة السلطة، وتشهد على أن السلطات المتغيّرة متماثلة. أصدر محفوظ بعد حوالي عقدين من الزمن تقريباً، وفي عام 1977 رواية قريبة من الأولى: «ملحمة الحرافيش». أدارت الروايتان حديثهما في موضوع مشترك يوحّد بين الظلم والسلطة، دون أن تصلا إلى نتائج مشتركة. ابتعدت الثانية عن التشاؤم المغلق الذي انتهت إليه الأولى، واطمأنت إلى «الحركة»، قوام الوجود، التي تبني صروح الظلم وتهدمها .

تأمل محفوظ السلطة طويلاً، ورأى فيها مبتدأ للشرّ وتتويجاً له. وضع الروائي سؤاله في صيغة الماضي، ملتمساً الأمان والوضوح، ومتطلعاً إلى «نموذج سلطوي» يلبي جميع العصور. وفي ابتعاده عن الحاضر المعيش وبقائه فيه، أخبر محفوظ، أن الماضي بعد من أبعاد الوعي البشري، وأن الماضي هو ما اصطفاه الوعي منه، وأنه المحكمة النزيهة العاجزة، التي تدين الحاضر ولا تفعل شيئاً. بقي محفوظ في زمانه، مطمئناً إلى الكتابة، ومروعاً من خبرة جماعية تستمر في الحاضر، ولا يكترث بها أحد .

نظر محفوظ إلى وجوه الشرّ المتعددة، وأفزعه شرّ السلطة الذي لا ينتهي. ففي زمن مضى رأى الشرّ في الموت والطمع والزمن، إلى أن جاء زمن لاحق أعاد طرح

السؤال، ووضع في الإجابة شراً ثانوياً وشراً يسير على غيره. ظهر الشرّ الأول في الفعل الإنساني، الذي يبني مسرات إنسان على آلام آخر، وتجلّى الشرّ المسيطر في «الفتوّة» الخالد، الذي يفعل ما فعله أسلافه، رغم تغير الألقاب وتبدّل الأزمنة. عالج محفوظ قضية الشرّ في روايتين، تتشابهان ولا تتشابهان، ذلك أن الثانية تستأنف أسئلة الأولى، وتصحح منظورها في آن.

1- «أولاد حارتنا» : زمن السلب المطلق:

تأمل محفوظ في «ثلاثيته» الزمن الذي يبدّد الإنسان، والإنسان المتضائل المنفتح على العدم. فالزمن اختبار غريب، يخطئ الإنسان فيه ما أراد، ويقع على ما لا يرغب به. فلا حقيقة إلا أسى الإنسان الذي يخطئ الحقيقة، ولا يقين إلا ضياع الإنسان الباحث عن اليقين. لم يهجر محفوظ في روايته اللاحقة «أولاد حارتنا»، وجاءت بعد سبع سنوات، أسئلة الإنسان المغترب، أعاد تأمّل لغز الزمن، المستقر في غرفة محكمة الرتاج، وهو يتأمل لغزاً آخر يضارعه تعقيداً هو: لغز العدالة. تلحق العدالة بالزمن الملغّز، ويلتحق العدل المنشود بالحقيقة الضائعة. فالزمن لغز ظالم والظلم المنتصر على العدالة لغز أشد ظلماً.

اقترح الظلم المتأبّد على الروائي شكلاً رمزياً، يقيس المسافة المتجددة بين الواقع المعيش والمُثُل الفاضلة، ويرى إلى انحطام المثل في فراغ التاريخ. كأن في جوهر الإنسان ظلماً لا يرحل، يَعِد التاريخ بإصلاحه ولا يُصلح منه شيئاً، مساوياً بين إنسان الزمن السحيق وإنسان الأزمنة اللاحقة. أملى الزمن الإنساني الفارغ على الروائي شكلاً روائياً متحرراً من الزمن. فالزمن في «أولاد حارتنا» متسيّب بليد، يضارع فيه الماضي الشرير حاضراً أشد شراً، وملامح البشر غائمة متماثلة تشهد على بوار الزمن الإنساني وفساده. والشكل الروائي طليق، يرد إلى زمن الرواية التاريخي وإلى الأزمنة جميعاً، معلناً أن بوار الأزمنة يحرّر الرواية من زمنها المفترض، ويردّها أماماً ووراء، طالما أن الظلم يوحّد الأزمنة ويجثم فوقها. فلا ما يبشر بعدالة قادمة تسدّد خطوات الروائي، ولا ما يقول بعدالة منقضية تضيء دروب الروح. يجول الروائي، وهو ينقب عن العدل المفقود، في فضاء سديمي لا بدء له ولا نهاية. وبسبب زمن مفتوح في امتداده ومنغلق على شرّه، بنى الروائي روايته من مواد الأسطورة والحكاية والملحمة، مؤكداً تماثل الأزمنة، ومحتجاً على زمن «حديث»، يساوي بين زمن الرواية وزمن التقدم، وبين أسطورة التقدم وأسطورة الفضيلة.

احتج محفوظ على زمنه المعيش بشكل روائي جديد، يرى تماثل الشرّ في أزمنة

شاسعة متماثلة، ويعيّن التماثل الذي لا زمن له مبتدأ للقول الروائي ونهاية له. ركن الروائي إلى فكرة التماثل ومحا الأزمنة، فالتاريخ فراغ كابوسي سديمي، وألغى ملامح الشخصيات الروائية، فمن يجيء لا يختلف عمن جاء، وترك اللغة باردة متثائبة، تردّد حكاية قديمة عمياء الشر مبصرها الوحيد. يُخبر التماثل، الذي لا شفاء منه، عن انحطاط قرين. يتكشّف الانحطاط في زمن راكد لا جديد فيه، وفي شخصيات تستأنف وعداً قديماً، وتأتي بوعيد أكثر قدماً، وفي رسالات فاضلة تعيش أزمنة قصيرة وتنقضي. أدار محفوظ حديثه في فضاء «التفسّخ الكوني»، إذ الواقع المقوّض يقوّض ما لا يأتلف معه، وإذِ الكتاب الذي ينكر التقوّض يحصد الهزيمة. كأن محفوظ، وهو يحتج على زمن لا جمال فيه، استولد معايير «جمالية» جديدة ووضعها في شكل روائي جديد، لم يأخذ به سابقاً، ولم تعرفه الرواية العربية على أية حال. بهذا المعنى تتضّح جملة الروائي الومضية: «تركت الواقع في «أولاد حارتنا» ينقد الكتب». فقد اعتاد القرّاء، الذين صاغ لهم الروائي رموزاً لصيقة بثقافتهم، على فكرة «الكتب التي تنقد الواقع». قلب محفوظ الفكرة، تاركاً الواقع الذي لا يتغيّر ينقد الكتب التي وعدت بتغييره. لكنه وهو يترك الواقع ينقد الكتب، كان ينقد بدوره الشكل الروائي المطمئن، الذي يرى في زمنه فضائل لم يعرفها الزمن الذي سبق، ويعد بفضائل لاحقة في أزمنة آتية .

في احتجاجه على ما كان وما سيكون، يذهب محفوظ إلى «البدء السحيق»، حيث الزمن شفاف والأحوال عارية. كل شيء نظيف في وضوحه، وبعيد عن دنس قادم. يبدأ الروائي بـ«النموذج الأصلي»، قبل أن يقرأ نماذج لاحقة، انفصلت عن الزمن الأصلي، وسقطت في الخراب. وزمن البدايات، وهو ضيق، زمن النعمة والوئام والعدل المكفول. والمكان على صورة زمانه، يانع الخضرة ومجلّل بالشذى. والإنسان – الأصل سويّ، كما خلقه الله، لا اعتلال فيه ولا مرض. تبدأ «أولاد حارتنا» بالكلمات التالية: «كان مكان حارتنا خلاء. ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي سيّده الجبلاوي، كأنما ليتحدى به الخوف والوحشة وقطاع الطرق». قبل البيت كان الخلاء والخوف والخشية، وبعد البيت استمر الخلاء وما كان فيه. ومحفوظ كعادته، يأخذ بالواضح ويُقلقُه، يستولد سؤالاً ملتبساً، وينتهي إلى جواب فيه ظلال الجواب. ففي «النموذج الأصلي»، نظرياً، نقاء أصلي مبرّأ من الدنس، آيته «بيت كبير» ينقض الخوف، و«سيّد جبار» ينقض «الفتوّات» اللاحقين: «لم يفرض على أحد أتاوة، ولم يستكبر في الأرض، ،وكان بالضعفاء رحيماً.. ...». بل أن «الجبلاوي»، وهو الإنسان – الأصل، له من الصفات ما يميّزه عن غيره: «يبدو بطوله وعرضه خَلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط. جبار

في البيت كما هو جبار في الخلاء. عمّر فوق ما يطمح الإنسان أو يتصوّر حتى ضُرب المثل بطول عمره..». والإنسان – الأصل مبارك ولا تناقض فيه، علّمته الفطرة وحافظ على فطرته البريئة. ولهذا يبقى «الجبلاوي» ويموت حيث وجد في المرة الأولى، كما لو كانت فطرته قد منعت عنه التيه والضلال. بيد أن محفوظ يضع التناقض في الزمن الأصلي الذي لا تناقض فيه: فالزمن الأصلي عادل يتحدى الخوف والوحشة، وعن الزمن العادل صدرت بذور الشر اللاحقة، التي رعاها أولاد «الجبلاوي» وأحفاده. وبسبب مقولة التناقض، التي لا يتخلى عنها محفوظ، تغادر البراءة «البيت الكبير» الذي يتحدى الخلاء، ويتحوّل البيت، بعد موت صاحبه إلى رمز مستعصٍ على الحل. كأن البيت قلعة مسكونة بالأشباح، تجود بأمطار تكاثر العطش.

ليس «النموذج الأصلي»، كما شاءه محفوظ وقدّره، إلا «الحلم الإنساني» المجهض. ففي «البيت الكبير» حديقة غنّاء وإرادة عادلة، وإنسان له من الطول والعرض ما لا يعرفه الآدميون. وزمن الحلم سريع الانقضاء، وكوابيس اليقظة متينة الأزمنة. ينطوي عهد «الجبلاوي»، بالمعنى الإشاري، سريعاً، ويأتي زمن الانفصال، الذي يطرد الأولاد خارج «البيت الكبير». ذلك أن حكاية «الجبلاوي» تقوم في أقل من أربع صفحات، قبل أن تعقبها حكايات طويلة، كما لو كان الحلم – الأصل هامشاً في صفحة الكابوس اللامتناهية. يخبر الحلم عن زمن الوصال، الذي يوحّد الأصل وفروعه، وينبئ الكابوس عن زمن الانفصال، الذي يجعل الفروع تبحث عن أصل جديد. بل أن الانفصال يبدّل من معنى الحلم والكابوس معاً، لأن تنائي الأصل العادل يستقدم أصولاً مغايرة.

وصل محفوظ، وهو يرجع إلى زمن لا زمن قبله، إلى زمن الأسطورة، لأن الأصل المهيمن مبدأ الأسطورة بامتياز. وفي ركونه إلى زمن أسطوري سعى الروائي إلى غايتين: تأمل الظلم والعدالة في أصولهما الشفافة الأولى، واشتقاق الأزمنة السديمية اللاحقة من الزمن الأصلي. فبعد أن غدا الحاضر ثقيلاً ومبهم الإجابة، أُجبر السائل المغترب على ترحيل سؤاله إلى «زمن البدء»، التماساً للوضوح واستنكاراً للحاضر في آن. كما لو كانت الأسطورة، وهي زمن الحلم، قائمة في حاضر توهّم التحرر من الأساطير. نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية: «سمعت مرة رجلاً يتحدث عنه فيقول: «هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر..»». والأصل مبتدأ الأسطورة وعليه تبني، له زمنه المضيء البعيد الذي يحدّد بداية الأزمنة، ويعين الأسباب المتعاقبة التي تجيء بالمخلوقات وتحدد مصائرهم. تتحدث الأسطورة، نظرياً، عن زمن الأصول الجليلة، الذي يؤمّن غبطة المخلوقات ويمنع عنها الاغتراب. ولهذا ينطوي الأصل، لزوماً، على

حكايتين: حكاية بدئه، وحكايات المخلوقات التي انبثقت عنه. يقبل الأصل بـ«ما بعد»، بما تلاه وصدر عنه، ولا يحتاج إلى «ما قبل»، فلا شيء سابق عليه.

أسْطَرَ محفوظ الواقع حين وضع مفرداً - أصلاً في الخلاء، تناسل منه جمع غفير، وجعل الخلاء شاهداً أبدياً على حماقات البشر. يواجه الخلاء «الحارة» مثلما يعارض الطهر الرذيلة، طبيعتان ثابتتان، تشهد إحداهما على ثبات الشر في الطبيعة الأخرى. وما الصخرة الثابتة التي وضعها الروائي على مشارف «الحارة» إلا الرمز الشاهد - الثابت، أو القلعة الثانية التي تقابل «البيت الكبير» - القلعة، وتقاسمه لغز الوجود. يتأسس الواقع المؤسطر على القدم والثبات والمغايرة، وتعييناته خلاء موحش وصخرة ترى الشر الإنساني، وسيّد له من العمر ما ليس لغيره. تؤسطر المغايرة «البيت الكبير»: فهو الموقع العالي المشرف على مكان خفيض، والبناء المكين المختلف عن أمكنة هشة تتطلع إليه، والأخضر الأنيس الذي يباين الأغبر الكالح، والمحوّط بالصمت والأسرار والإجلال. يباطن المكان المؤسطر زمنٌ من طبيعته، فراغ متجانس قوامه التكرار، يستمر ولا يتغيّر ويتوالد ولا ينمو، كأنه توقف في لحظة وغفا.

عبّر محفوظ، وهو يستهل روايته بفضاء أسطوري، عن يأس صريح من صلاح المجتمع الإنساني، فلا اختلاف بين «الآن» و«الزمن السحيق»، في الزمن الأول عادل مهزوم، وفيما تلاه من الأزمنة شرير منتصر. استدعى محفوظ الأسطورة ونفاها في آن، ذلك أنه، وقد تملّكته فكرة الشر الجذري المنتصر، استولد الشر من البيت الأخضر الأنيس، عابثاً بالأسطورة وبالتصوّر الأسطوري للعالم. فمن المفترض، نظرياً، أن زمن الأصول نقي مبارك، لا تناقض فيه ولا خصام، ثابت ولا تبدّل فيه. بيد أن محفوظ يكسر التصور الأسطوري مرتين: مرة أولى حين يلقي الأب بأبنائه خارجاً، مانعاً عنهم غضبه الشديد التوبة والغفران، ويكسره ثانية حين يميت الأب ويستبقي بيته الكبير، في عملية استبدال مأساوية، تتصبّ الشر أصلاً جديداً لكل البشر. يظل «البيت الكبير» - القلعة، في الحالين، لغزاً، يوحي بالزمن الأسطوري وبنقيضه: فهو الموقع الخيّر الذي لا يبرهن عن خيره دائماً، وهو الثابت القديم الذي تجتاحه الشيخوخة والذبول، وهو الشاهق العالي الذي يتسلّل إلى أرجائه البشر. أكد محفوظ الزمن الأسطوري ونفاه: أكده وهو يقبل بمبدأ الأصول، ونفاه حين دفن الأصل ومنع عنه عودته المظفرة المنتظرة.

أوهم محفوظ في «الثلاثية» بكتابة التاريخ، وانتهى إلى تأمل الزمن مذيعاً، في ألف صفحة ونيف، حيرة الإنسان أمام الوجود. وأوهم في «أولاد حارتنا» بالاطمئنان إلى

الأصل الأسطوري، ودفن الأصل طارداً الأسطورة ومستبقياً اللايقين. كان بديهياً، في تصور لا يتفق مع الأصل الخالص المتجانس، أن يضع محفوظ مع الأصول الخيّرة شراً أصلياً، وأن يضع في الأسطورة ملامح حكائية، مازجاً البيت الأخضر الأنيس بغبار الخلاء وأنفاس البيوت الخفيضة. أخبر الروائي في «الثلاثية» عن كابوس الزمن، وأعلن في «أولاد حارتنا» عن كابوس التاريخ. بهذا المعنى، فإن أسطرة الواقع تصريح عن أزمة القيم في الواقع المعيش، وإعلان، في الوقت ذاته، عن أزمة إبداعية تنقد الشكل الروائي المألوف، وتبحث عن شكل فني جديد، يندّد بالواقع معاشاً وكتابة وقراءة. لم يكن محفوظ، وهو يرى إلى أزمة قيمية – إبداعية شاملة، بعيداً عن روائيين أوروبيين عاشوا، في سياق مختلف، أزمات موازية، تنفر من الحاضر المتداعي وترتد إلى أزمنة بعيدة، وهو حال توماس مان وجيمس جويس ود. هـ. لورنس وآخرين.

يتلو الاستهلال الأسطوري المحدود، ويحدّث عن زمن الاتصال، زمن حكائي ينفتح على الاغتراب. والفرق بين الأسطورة والحكاية، ولا ينفصلان تماماً، فرق بين زمنين مختلفي الدلالة والماهية. يلتحف موضوع الأسطورة بالمقدس، ويحيل على مقدس شَهِد ولادته، على خلاف موضوع الحكاية، الذي انفصل عن المقدس والتحق بماهية أخرى. بل أن الفرق بين الأسطورة والحكاية هو الفرق بين المقدس والمدنس، وبين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية، إذ لا أسئلة في الأولى، وإذ الإجابات واهنة في الثانية. تنكر الحقيقة المطلقة التباين والاختلاف، وتؤوي جماعة تعادل روحها الجماعية، فلا أصوات تغاير غيرها، ولا مصائر فردية لمخلوقات لا فريدة لها. لهذا تكون الجماعة هي «العائلة»، وتكون الأخيرة هي الأب – الأصل، أي «الجبلاوي»، الذي يختصر الجميع إلى إرادته الطيبة القاهرة. تتضاءل الجماعة مع الحكاية، تذوي الروح الجماعية وتتحلل الأواصر، ويذهب الأفراد في مصائر متصادمة. يسقط «إدريس»، الابن الأول، في لعنة التمرد ويسقط إلى أرض خفيضة، ويقع «أدهم»، الابن الثاني، في لعنة الغواية ويتلقاه خلاء لا يرحم. تروي الحكاية، التي ورثت آثار السقوط، مصير فرد تنآى عن المقدس، وسقط في «خلاء» ملتبس الجهات. بهذا المعنى، تنقض الحكاية الأسطورة وتكون امتداداً لها: تنقضها وهي تتعامل مع فرد غادر مقدّسه الأصلي، وتتعين امتداداً لها وهي «تُعَلمنها» وتعطيها مضموناً دنيوياً. يأخذ الأب المتضائل موقع الأب القديم، ويستمر الأبناء وقد انحسرت فضائلهم، وتحاكي بيوت كثيرة بناء «البيت الكبير» ولا تحاكيه طهراً ونقاء. كأن الحكاية أسطورة فقدت قداستها، وارتضت بالدنيوي والمعايير الدنيوية، أو «أسطورة أخرى» نسيت الأصل واكتفت بفروعه المتدهورة. ينعم «الجبلاوي» ببيت عالٍ تحرسه الغبطة، ويؤوي أحفاده إلى بيوت

خفيضة توازي «البيت الأول» ولا تلتقي به أبداً، فإن التقت به مرة، وهو ما قام به «عرفة»، الذي فتنته المعرفة، انفتحت على «الكارثة».

بنى محفوظ روايته من «رموز ثقافية» كثيرة، تتضمن البيت – الأصل والخلاء، زمن الوئام وزمن السقوط، الغضب المبارك والقتل الأعمى، الخضرة والبوار.. ترد الرموز جميعاً إلى الرمز – الأصل، الذي يتمظهر في رموز لاحقة. فلا شقاء دون سقوط، ولا سقوط بلا إرادة عليا تقرّره وتقرّر معه أقدار المعاناة والاختبار. تحتل «عتبة البيت الكبير» بين هذه الرموز موقعاً خاصاً، يفصل بين النعمة والنقمة، النظام والسديم، كما لو كانت رحماً غريباً يعطي الإنسان الملعون ولادة جديدة. «العتبة» حدّ فاصل بين زمن قادم متدهور وزمن سويّ تولى لن يعود، ذلك أن الحكم الذي يقول به «الأب» حكم أخير، يُخفَّف ولا يُلغى ويُلَطَّف ولا يُمحى. يخرج «إدريس»، كما «أدهم»، إلى الخلاء مرة واحدة ولا يعود. لا فرق بين الأول في رذائله الكبرى والثاني في أخطائه الواهنة. تترجم «العتبة» معنى «السيد الكبير»، وهو ما يجعل حكمه الأول حداً مكانياً بين عالمين، وحكم الثاني حداً زمانياً بين ولادتين. فكلاهما حد نهائي أخير، يصرّف أمراً لا رجعة عنه، لأن ما يتلوه يلتحق بماهية جديدة.

ما يتلو «العتبة» هو الحكاية، التي تسرد أحوال الساقط في الأرض الخفيضة. غير أن معنى السقوط لا يستبين إلا بإدراك «الفكرة الكبرى» التي بنى عليها محفوظ روايته وهي: العدالة المغتربة، التي كلما أقبلت تم طردها من جديد. يبقى الروائي، وهو يوهم بـ«رواية ميتافيزيقية»، متمسكاً بسؤال السلطة، وإن كانت «لا زمانية الحكاية» أملت عليه بتعبير: «الوَقف»، الذي ينتهي إليه معاش البشر، ويشرف عليه من يستبيح الحقوق جميعاً. لم يكن محفوظ، وهو يكتب «روايته الرمزية»، يهجس بالمقدس، بل كان يستتبع سؤاله القديم عن السلطة، وإن كان احتجاجه المرير على السياق الذي كان يكتب فيه، دفعه إلى تحرير السؤال من زمنه الضيق، والبحث عن إجابته في فضاء زمني واسع، لا بدء له ولا نهاية. ولعل مرارة الانتظار وخيبة الوصول حوّلا سؤال العدالة – السلطة إلى لغز، وصيّرا «اللغز السياسي» جزءاً من لغز الوجود. وهو ما دفع الروائي إلى رمز ثقافي، يعرفه القارئ والكاتب، مجلاه «الأب – السيد»، الذي يوزّع العدالة على أولاده ويلغيهم معاً، معتبراً الإلغاء شرط العدالة، والإلغاء العادل نبراس الأبوّة. لا غرابة هنا، أن يتحرّر القارئ من الأزمنة الروائية المختلفة، وأن يرى إلى «الجبلاوي» و«أحمد عبد الجواد» في مرايا متقابلة.

يتلو الخروج من «البيت الكبير» حكاية الجوهر الإنساني. والحكاية، التي تسرد

أحوال المدنّس، حكايتان، تتشجّران وتتفرّعان وتحتفظان بأصلين ثابتين، لا يقبلان التكاثر. الأولى منهما حكاية الشر الإنساني الأصيل، الذي استيقظ طليقاً في الخلاء، بعد أن حضن «البيت الكبير» بذوره ورعاه. كما لو كان الشر قوة طاغية، تتوزّع على الأزمنة الأسطورية والحكائية معاً. والثانية منهما حكاية الضعف الإنساني، الذي يقود الإنسان إلى تطامن لا هرب منه أمام ألوان الفتنة والغواية. تتجسد الحكاية الأولى في «إدريس»، الذي عصى الأب وتطاول عليه قبل أن يلفظه خارجاً، وتتمظهر الثانية في «أدهم»، الذي أطاع أباه وخذله ضعفه الإنساني. يحايث الشرّ الأصيل الإنسان، فإن نجا منه وقع في شر ثانوي، عناوينه المرأة والمتعة وشغف المعرفة. وقد يُقال مباشرة إن هناك حكاية ثالثة عن الخير الإنساني الأصيل، أقر بها محفوظ في صفحات طويلة من روايته. غير أن حكاية الخير، كما يرى محفوظ، عارضة وسريعة الزوال، تشرق مع الشمس وتتلاشى في الظهيرة، كأنما لم تكن. حكاية مفقودة هي، وأقرب إلى الأحلام، تتراءى للإنسان قريبة، ثم تطويها اليقظة.

حين تتحدث الرواية عن «الجبلاوي» في صفحتها الثانية تقول: «كان فتوّة حقاً، ولكنه لم يكن كالفتوات الآخرين، فلم يفرض على أحد أتاوة، ولم يستكبر في الأرض، وكان بالضعفاء رحيماً». تنفي صفات الرحمة والتواضع والعدل السلبَ لا تنفيه؛ تنفيه وهي تحيل على عالم المُثُل العليا، ولا تنفيه وهي تتهم «الفتوة في ذاته»، كما سنرى، لأنه مفرد لا شريك له، والتفرّد يداعب الرذيلة وهو ينهرها. وما «التفسّخ الكوني»، الذي رد عليه محفوظ بـ«علم جمال مفكك»، إلا أثرٌ لنظام إنساني قديم - جديد، قوامه «الفتوة»، أي: السلطة الأحادية، الذي تباطنه رذائل الجشع والأنانية والاستبداد، أو تلازمه رذيلة «التفرد»، التي تظل رذيلة وهي تبشر بالفضيلة. تحضر مقولة الشر مرة أخرى، قائلة بشرٍّ أصيل، يحايث «الفتوة» المستبد، وبشرٍّ ثانوي يلازم «الفتوة العادل» ويحيط به. يشي نص محفوظ بسياقه وبما يزيد عليه، ذلك أن يستنكر عسف السلطة القائمة، ويقوّض فكرة «المخلّص العادل» في آن، الذي يؤسس لشر ثانوي، يستطير ويتأصل بعد رحيله.

بنى محفوظ روايته على مجاز: «الفتوة»، الذي يتناتج في الزمن الأسطوري والحكائي والملحمي، رغم اختلاف في المقاصد والصفات والأقدار. لكل زمن «فتوّته» ولكل «فتوة» زمنه، تختلف الأحوال ولا يختلف المرجع - المفرد، الذي يمثّل مرتبة ويبارك المراتب التابعة. ولذلك تتضاءل المسافة بين البيت العالي والبيت الخفيض، ويجسد الأب - الأصل الفتوة - الأصل، رغم عدالته، ويكون أصلاً للفتوات اللاحقين،

ولمن يلقاهم الفتوّات بالعصا والنار. وبسبب الأصل والدلالة القائمة فيه، يصير الزمن المتدهور زمن «الفتوّة» الذي لا نهاية له، ويصبح الفتوّات مرايا مختلفة للفتوة - الأول. يكرر المفرد المتسلّط حكاية المفرد الذي سبقه، الذي كرّر بدوره حكاية ماضية. يعكس النسق الحكائي، في هذه الحدود، نسق الفتوّات المتواتر في حكايات متناظرة. يفصح التكرار عن فراغ الزمن، ويفسّر تداعي الملامح وامّحاء الوجوه، ويضيء الأسماء الرثيثة والممزقة مثل «جلطة، دعبس، زقلط، قدره، زنفل، خنفس...» يأخذ محفوظ بقانون التكرار الفارغ، ويشتق منه تماثل الأدوات البليد. يسخر من التكرار بتكراره ومن التماثل بأسماء بائسة رثيثة، مطابقاً بين التكرار والرثاثة، وبين الرث المتكرّر والسخرية السوداء.

يصف النسق المتكرّر الظلم ويفسّره: يصف الظلم وهو يكشف عن أقنعة متلاحقة متناظرة متجانسة الوسائل والغايات، ويفسّره وهو يرد الأقنعة المتوارثة إلى قناع وحيد قديم. يقوم الشرح على تفسير اللاحق بالسابق، وعلى تطابق الحكاية الأولى والأخيرة، فما هو حاصل حصل مثله، وما سيحصل عاشه البشر منذ زمن. دفع التصور، الذي يفسر اللاحق بالسابق، الروائي إلى الحكاية المتقشفة المتواترة، التي تتكاثر في حكايات كثيرة تقبل الاختزال، لزوماً، إلى حكاية وحيدة. التزم محفوظ، وهو يتأمل أزمنة الظلم، بمعنى الحكاية، نسبها إلى زمن مدنس ودعاها إلى الإفصاح عنه. بيد أن التزامه لم يأت كاملاً، لأنه سكب فيها حقيقة مطلقة، تعبّر عن الشرّ المطلق الانتصار.

ينطوي زمن الحكاية على ملحمة «الأجداد العظام»، الذين هزموا شراً عاد بعد رحيلهم منتصراً. بعد المقدس يأتي المدنس، وبعد «الفتوة» الظالم يجيء «الفتوة» العادل، وتأتي معه ملحمة «دعاة الفضيلة». في مقابل نسق لا ينتهي من الأقنعة المستبدة، عيّن محفوظ نسقاً ضيقاً ومحدوداً من «رسل الفضيلة»، ينشدون العدل ويبشرون بالمثل العليا، وهم: جبل، رفاعة، قاسم. ومع أن إنسان الفضيلة يحيل على زمن الطهر والنقاء من ناحية، وعلى زمن السقوط والاغتراب من ناحية ثانية، فإن محفوظ يضيّق ما استطاع وجوه الميتافيزيقا، وينصّب داعي الفضيلة «فتوة» جديداً. يستقدم الروائي، كعادته، السؤال ويصيّره إلى آخر مغاير. فهو يوهم بشخصية تتوسط بين العالي والخفيض، والمغفرة والتوبة، والاختبار والإشراق، ويكتفي، لاحقاً، بـ«فتوة» خيّر يهزم غيره، ويُهزم بعد رحيله. بل أنه يخلق من «الأجداد العظام» نسقاً متناظراً، لا يساوي النسق الشرير قوة ولا امتداداً.

يغاير النسق الفاضل النسق المستبد في أقواله وغاياته، ويدعو إلى العدل بوسائل

عادلة. بيد أن المغايرة تتكشف ناقصة، لأن مبدأ المرجع – المفرد يقرّب بين النسقين. بمعنى آخر: يختلف «الفتوات» الأخيار عن «فتوات» الشرّ على مستوى المضمون، فلكل منهم خطابه المنكر للخطاب الآخر، ويتفقون معهم على مستوى البنية، ذلك أن «الفتوات» جميعاً يمارسون «التفرّد» واحتكار الأحكام، ويتناسلون من بنية تقبل بالمفرد ولا ترضى بالجمع. يقلب محفوظ معنى الخطيئة، ويعطي السقوط دلالة جديدة. فإذا كان السقوط، ميتافيزيقياً، من مقام النظام إلى أرض السديم عقاباً على معصية لا تغتفر، فإن محفوظ يرى السقوط الأصلي في السلطة الظالمة، ويرى في وجودها المستمر عقاباً على خنوع أصلي. يصدر السؤال عن أحوال البشر، ويعثر على جوابه في لا مكان. يتحوّل سؤال السلطة المستبدة إلى سؤال ميتايزيقي بامتياز، قوامه الشر الجذري، لا الثورات والثورات المضادة. تأخذ «العتبة»، في هذه الحدود، دلالة جديدة، قوامها «الانتقال» من إرادة المجموع إلى إرادة واحدة، تلتهم المجموع الذي تتحدث باسمه.

تمثّل الفضيلة، في رواية محفوظ، حالة طارئة على زمن إنساني ظالم، يضارع في ثباته ثبات «صخرة هند»، التي شهدت خروج الإنسان المخطئ من «البيت الكبير». يتغيّر كل شيء ويبقى «الفتوة» الثابت الوحيد، يعايش «الجبلاوي» ويستمر بعده. وإذا كان «الجبلاوي» الإنسان – الأصل في زمن النعمة، فـ«الفتوة» هو الإنسان – الأصل في زمن النقمة. يُنسى الأول، كما تشير الرواية، ولا يجرؤ أحد على نسيان الثاني. كما لو كان الإنسان الرحيم ذكرى ماضية أو أبعاضاً من حلم شتيت. وهذا ما تفصح عنه الرواية وهي تقارن، بصوت هامس، بين «البيت الكبير» المدثّر بالمهابة و«بيت الناظر» الغارق في الفجور، مدللة أن البيت الثاني يغتصب البيت الأول ويسقط مضمونه. وبهذا المعنى تكون الحكاية أسطورة «تَعَلْمَنَت»، تحكي أحوال مدنّس التبس بالمقدس.

تتكوّن حكايات الشر والخير في زمن خاص بها. يوهم الزمن الحكائي، بداية، بالانقسام، إذ محدودية الخير تميّزه من لا محدودية الشر. يتناتج الشر في حكايات متتابعة لا تقبل الانغلاق، مجسداً زمناً خطياً متجدداً، حاضره في أمسه ومستقبله في الزمنين معاً. لكن مصائر الحكايات المتناظرة تطويها إلى حكاية واحدة فارغة الزمن. وقد توهم حكايات الفضيلة بزمن مختلف انقسم إلى زمنين: زمن دائري يعلن شروق الحكاية الفاضلة وغروبها، كأن يأتي «جبل» وينشر رسالة منتصرة ويمضي، وزمن مستقيم يستولد حكاية فاضلة جديدة من حكاية سابقة، كأن تستمر رسالة «جبل» في رسالات «رفاعة» و«قاسم». غير أن عودة «الفتوة» المتجددة تمحو الرسالات جميعها

وترمي بالزمنين معاً إلى زوايا النسيان. يبقى الزمن، في الحالين، فارغاً، فما لا يقوّضه التكرار يهدمه النسيان.

ينهي محفوظ روايته بتفاؤل مراوغ، يطمئن القارئ أن الزمن مفتوح، وأن في زمن الشر المنتصر من يترصد بالشر ويبعث الرسالات الخيرة. يتفاءل محفوظ مراوغاً، متناسياً المبدأ الشامل الذي حكم روايته: قياس اللاحق على السابق، الذي يقول: كل رسالة خيرة يسبقها مستبد مكين، ويعقبها ظالم أرسخ بنياناً. لذلك ينتشر تفاؤل الروائي في أقاليم «النكتة» السوداء، التي تحتفي بالعبث.

وطّد محفوظ يأسه الصريح في «أولاد حارتنا» بوسائل أربع: أولها: ترحيل سؤال العدالة إلى «الزمن الجوهري»، أو إلى زمن البدايات الجليلة، الذي يطلق السؤال واضحاً شفافاً، ويقلقه بـ«خطيئة»، أولى، تضع «الفتوّة» المفرد في الزمن السحيق. بعد البدء الخاطئ، اطمأن الروائي إلى مبدأ التكرار الفارغ، الذي يوحّد الحكايات كلّها، فالمستبدون أقنعة متساوية، ورسل الفضيلة يمحو بعضهم بعضاً، ويمحو الزمن الداعية الأخير. غير أن الوسيلة الأكثر تميزاً وإيحاءً تكشفت في شخصية «عرفة»، الرسول الجديد الذي ينفي ما سبقه من الرسل، ويحظى بحكاية كاملة، تساوي ما سبقها من الحكايات؛ وتعيّن «عرفة» رسولاً لا ينقصه من مقام من سبقه شيء. صاغ محفوظ إشكال القادم الجديد بعناية لا مزيد عليها: فهو الإنسان الدنيوي الذي لا أصل له، لا يباهي بأصل مقدس ولا يطمع بذلك، انبثقت رسالته من فضوله واجتهاده الدنيويين، لا بلاغة ولا تعاليم، بل تجارب عملية وقياسات علمية، تنتهي إلى أسلحة تسخّف التعاويذ وتسخر منها. لم يستلهم «عرفة» رسالته من صوت خفي، يأمر بالخير وتشييد العدالة، فدعوته تفجّرت من فضول متّقد، غذى فيه رغبة اكتشاف «البيت الكبير»، حيث التقى بزمن عابق بالقدم وبقامات شائخة متيبّسة. لم ينتم العارف الوليد إلى الأصل ورسالته، ولم يحلم بنشر عدل قديم، يحتفظ بقدمه ويصادر كل الأزمنة، بل أن في فضوله، الذي ثقب جدران «البيت الكبير»، ما يوحي بالاستهانة بـ«الأب – الأصل» وقتله. لكن «عرفة» المشتق من المعرفة، يحتقب شراً ثانوياً يفضي به إلى أقاليم الشر الجذري، مجدداً حكاية الأزمنة المنقضية: فهو أولاً، وكما خلقه الله وسواه، ضحية جوهره الفقير، يأنس إلى النعمة ويستأنسه البطر، وهو ثانياً، وبسبب ضعفه الجوهري، باع روحه لـ«الفتوة»، الذي يقهر الغير بتعاليم الرسالات القديمة المزوّرة و«أدوات العلم» المستحدثة. يرسل الشر الثانوي بـ«المعرفة» إلى «السلطان»، ويرسل المستبد القديم بـ«عرفة» إلى المقبرة. أراد «عرفة» أن يقطع مع من سبقه من دعاة الفضيلة وأخفق، ناسياً أن الأساطير كلها

معمورة بالحكايات. تستولد الأساطير حكاياتها، ويستولد داعي الخير شراً يهزمه.

ينزع دارسو محفوظ، وهم يقاربون شخصية «عرفة»، إلى تأويل يضع المعرفة في مواجهة الإيمان، أو العلم في مواجهة الدين، ويضع محفوظ في مكان قلق مائع الحدود، ينقض فيه العلم بالدين تارة، ويصالح بينهما تارة أخرى. ذلك أن الروائي، وفي نهاية «أولاد حارتنا»، يجعل العارف الجديد ينصت إلى صوت الحكمة القديمة، ويتخذ من الأحلام موقعاً يبارك فيه «الأب القديم» ابنه المسكون بالفضول والتمرد على البلاغة. وهذا التأويل، الذي لا يشجع عليه روائي يحتفي بالمعرفة وتكسير الأصنام، لا صحة فيه ولا اتساق. فحكاية «عرفة» انتهت إلى ما انتهى إليه غيرها، هزمه «الفتوة» وأذاقه موتاً بطيئاً، وبرهن له أن مبدأ قياس اللاحق على السابق متأبّد وسرمدي الحقيقة. ومع أن «عرفة» ترك وراءه من يتابع غايته، سابغاً على النهاية الروائية تفاؤلاً بيناً، فالمعنى النهائي ثابت لا تغيير فيه. فقد ترك «جبل ورفاعة وقاسم» وراءهم خلقاً كثيراً، لم يجيروا العدالة القتيلة. بمعنى آخر: إذا كان «عرفة»، على مستوى البنية السطحية يمثّل عنصراً إيديولوجياً ينقض اللغة الفاضلة بالتجربة العملية، فإنه يمثّل، على مستوى البنية العميقة، عنصراً فنياً يعيد إنتاج اليأس الصريح ويوطّد مواقعه.

أعاد محفوظ توطيد التشاؤم بمقولة رابعة هي: النسيان، الذي يفضح ذاكرة الإنسان ويفضح فيه وجوداً هشاً أقرب إلى التداعي. تأتي الحكاية العادلة وتُنسى، وتأتي الحكاية الظالمة ويُنسى ما سبقها. يهزم النسيان التذكر بقدر ما يهزم الظلم العدالة، مما يجعل النسيان ظلماً وزمن الظلم حاضراً مطلقاً. لهذا يغلق محفوظ الحكاية العادلة بالنسيان الذي ينتظرها. تنتهي حكاية «جبل» بالكلمات التالية: «ولولا أن آفة حارتنا النسيان، ما انتكس بها مثال طيب. لكن آفة حارتنا النسيان». وتنغلق حكاية «رفاعة» على قول مشابه: «وعلى أية حال، استبشر الناس خيراً، واستقبلوا الحياة بوجوه مشرقة، وقالوا بثقة واطمئنان أن اليوم خير من الأمس، وأن الغد خير من اليوم. فلماذا كانت آفة حارتنا النسيان؟». وتردّد نهاية الحكاية الرابعة ما سبقها: «وقال كثيرون أنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان، فقد آن لها أن تبرأ من هذه الآفة، وأنها ستبرأ منها إلى أبد. هكذا قالوا.. هكذا قالوا يا حارتنا». هكذا «قالوا»، وما قيل ينسى، والنسيان موت وولادة بائرة. يروي الراوي الحكاية الأخيرة، ولا يشير إلى التذكر والنسيان. مكتفياً بانتظار مصلوب على أرض اللايقين.

تُكرر الحكايات المخفقة النسيان، وتتكرر السخرية العابثة. فالتكرار يسلب القول المهيب مهابته، ويحوّل الناطق المترصّن إلى «شيء» بين الأشياء الأخرى، فلو لم يكن

«شيئاً» لما كرّر أقواله غير مرة، ولما التقى بمن يسخر من أفعاله المتكررة. والساخر على صورة من سخر منه، يجتاحه النسيان ويسقط في ضحك رتيب. ولعل هذه التكرار، الذي يستظهر ضحكاً فارغاً، هو ما يذيع مأساة «الكتابة الصالحة»، التي تتجلّى وقورة وهي تحذّر من النسيان، وبائسة طواها ما حذّرت منه. واجه الإنسان النسيان بالكتابة، وواجه النسيان بالذاكرة الضعيفة، فلا «أرشيف» بلا كتابة وغبار. يقول الراوي في «الصفحة الثالثة»: «وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا، على رغم ما جره ذلك علي من تحقير وسخرية». يأتي التحقير من الفرق بين «الكاتب» و«الفتوة»، وتصدر السخرية عن سلطة النسيان على الكتابة.

من حكايات خمس واستهلال مؤسطر، صاغ محفوظ رواية رمزية، يسردها راوٍ حزين، يتأمل العدالة الغائبة في زمن ظالم مستقر. والسؤال المتوقع هو: ما معنى التاريخ؟ وما معناه في زمن تمحو نهاياته بداياته، ويستعصي على التغيير؟ تقول بداية الجواب المستمرة: التاريخ هو التجرؤ على اليقين، والجرأة على التجريب وارتكاب الخطأ. ففي الفعلين ميلٌ صريح إلى الحرية ونزوع إلى الانتقال. وفي هوى الحرية وشهوة الانتقال يتراءى معنى التاريخ. يتلامح التاريخ في رواية محفوظ، إذاً، مرتين: مرة أولى حين يتمرد «إدريس» على أبيه، معبراً عن فردية طليقة تضيق بالخنوع والمطاوعة، ومنتقلاً من نعمة الخضوع إلى شقاء التمرد. ومرة ثانية حين تجرأ «عرفة» وتسلل إلى أركان «البيت الكبير»، قاتلاً في ذاته خوفاً قديماً وملبياً فضول المعرفة الذي لا يقاوم. يستيقظ التاريخ مرتين ويغفو، منذ أن اقترن اسم الأول باللعنة ووئد الثاني في قبر مهجور. تُضمِر «أولاد حارتنا» فكرة «الكارثة»، التي تحدّث عن إصلاح تواتر في العصور ولم يصلح شيئاً. تصدم الفكرة الفكر اليقيني وتصطدم به، ذلك أنه يرى الكارثة في فشل إعادة إنتاج الماضي والرحيل إلى زمن الأصول، وتراها الرواية في فشل القطع مع الماضي والتحرّر من سلطة الموروث. والفرق بين التصورين هو الفرق بين الإيديولوجيا اليقينية والرؤيا الفنية، فالفن يحاور الإنسان المفتوح على الرغبات والأزمنة الطليقة، وإيديولوجيا اليقين تحتفي بالكتب وتضيق بما هو خارجها. هناك، أبداً، «جاذبية الأسلاف» المرتاحة إلى تواتر الكتب، وهناك الإنسان المبدع المفتون بفضول المعرفة.

خلق محفوظ، وهو المبدع الحر، تاريخاً معيّناً، حين تجرأ على الأشكال الروائية المسيطرة وانتقل، حرّاً، إلى شكل روائي جديد. اعترف الروائي بالتاريخ داخل الشكل الفني وأنكره خارجه، مؤكداً الفرق المستمر بين ركود الزمن السلطوي وانطلاق الأشكال الفنية. أسطرت الحرية المبدعة التاريخ و«أرْخَنَت» الأسطورة. أسطرت التاريخ

وهي تلتمس له أصلاً، ووضعت في الأسطورة بعداً تاريخياً، وهي تمحو الأصل العائد الذي تقول به الأسطورة. وما كان محفوظ، الذي تمثّل الحداثة الأدبية بلا ضجيج، بعيداً عن توماس مان في رواية «يوسف وأخوته» وكافكا في «قلعته» ووليم غولدنغ في «ملك الذباب»، إذ الرواية تواجه أزمة القيم بحداثة أدبية غير مسبوقة، وإذ الحداثة سؤال قبل أن تكون جواباً. فأسطرة التاريخ مضاعفة له، وإدراجه في الأسطورة والملحمة والحكاية إشارة إلى التباسه وتعقّده وعماه. كما لو كان التاريخ، وقد تحرّر من زمن التقدم البسيط والبريء، بنية متعددة الطبقات، تنتهي إلى بنية مضاعفة من العماء والأحلام، كلما ألقى عليها الإنسان سؤالاً، أمطرته بوابل من الأسئلة.

يقول د. هـ. لورنس: «الرواية هي كتاب الحياة. والكتاب المقدس بهذا المعنى رواية نمطية مختلطة، يمكن القول: بأنها عن الله. ولكن الحقيقة أنها عن الإنسان الحي. آدم، حواء، وساراي، وإبراهيم، واسحق، ويعقوب، وصموئيل، وداود، واسشيب- وارعوث، واستير وسليمان، وأيوب، واشعياء، ويسوع ومرقص ويهوذا وبولس وبطرس: وما هذا الإنسان الحي، من البداية إلى النهاية؟ الإنسان الحي، وليس مجرد أجزاء منه. حتى الإله، رجل حي آخر، في شجيرة مشتعلة، يلقي بألواح من الحجر على رأس موسى». «الرواية كتاب الحياة» يقول لورانس، و«الرواية كتاب الحياة التي غزاها الموت»، يقول محفوظ في «أولاد حارتنا»، بعد أن تمسك بحياة الفن، ورمى بما هو خارجه إلى يقين التشاؤم.

2- «الحرافيش»: توليد الزمن المفتوح:

في لغة مصاغة من أناشيد وأرق، ولج محفوظ كهوف القدر الإنساني، وخلق عشر حكايات طويلة، عنونها: «ملحمة الحرافيش». تتحدّث الحكايات عن مراوغة الزمن، إذ الأمس القريب ليس له رجوع، وعن عدل هارب لا يقبض عليه أحد. وما جاء به الروائي في عمله الجديد، قال به في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا»، حين تأمل معنى الزمن في الرواية الأولى، والعدل المستحيل في الثانية. كأن «الملحمة» تركيب فني جديد لعملين سابقين، أو كتابة أخرى لهواجس مستمرة.

تبدأ «ملحمة الحرافيش» بما بدأت به «أولاد حارتنا»، مستأنفة انفصال المدنس عن المقدس، والطلاق بين الموجود والمنشود. تأخذ الأولى، كما الثانية، بأسطورة الأصل، وتضع في الأصل حكاية، يختلط فيها النور بمأساة الميلاد. فما يولد مباركاً تنتظره لعنة. والسطور الثلاثة التي تعقب العنوان الأول: «عاشور الناجي»، تعرف ما جرى و«تنتظر» قادماً مختلفاً، مساوية بين الانتظار والاحتمال: «على مسمع من

الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرّات الموعودة لحارتنا». كلمات عن بهجة غامضة ومعاناة لا تعرف الغموض، وعن مسرات في جيوب الغيب.

يستهل الراوي، الذي لا اسم له، حكايته الأولى، بطفل لقيط وعجوز ضرير عاقر الزوج، وولد سيء القلب تسكنه الأبالسة، حكاية مفزعة ملفّعة بالغموض، قوامها العقم والعماء والشر والصدفة، وزمنها فجر غامض يهيمن على مكان رحيم. التقى العجوز الضرير باللقيط وهو يسعى إلى صلاة الفجر. تنطوي الحكاية على الخير والشر والصدفة. إنه بدء الحكاية المفتوح على عجوزين متداعيين، لا ذرية لهما، وعلى لقيط هو مبتدأ الحكايات اللاحقة. ومع أن مبتدأ الحكاية يحيل على شخصيات أربع وفجر رحيم، فتأمل الحكاية يستولد الإنسان الأصلي وحيداً، ويذيب ما تبقى في عالم الرموز. فالعجوز الضرير، كما زوجته العاقر، مجاز للعماء الخلاق، إن صح القول، الذي «يحوّل الطفل إلى رجل»، وينقله من العجز إلى الوقوف. شيء يشبه الانتقال من السديم إلى النور، ومن العماء إلى العادات والتقاليد. كما لو كان للطفل، الذي لا أب له ولا أم، أكثر من أب لا مرئي وأكثر من أم محتجبة. لذا يمّحي الوالدان ويرحلان حين يستطيع الطفل الوقوف. أما الولد الشرير، وهو أخ الضرير المتداعي، فرمز لخطيئة تلازم الإنسان كظله، تتسع وتنحسر وفقاً للأزمنة. فقد وفد اللقيط إلى «البيت الأول» وسبقته خطيئته. فلا نقاء مكتمل حتى في أزمنة النقاء. يأتي الطفل وتنتظره الخطيئة، يتلازمان ويتصارعان ويساكن بعضهما بعضاً. ولهذا يصحب الولد الطيب قرينه المتأبلس، ويختفيان معاً. ذلك أن أحدهما لا يوجد إلا بوجود الآخر.

يضيء التلازم بين الطفل – البداية وقرينه المتأبلس مفتتح الرواية، مردداً ما قال به محفوظ أكثر من مرة: كل بدء إنساني مشوب بنقص، وكل إنسان – أصل يعرف «ما بعده» ويجهل «ما قبله». على هذا، وركوناً إلى دلالة الاستهلال الأسطوري، يكون «عاشور الناجي»، الذي رعته أسرة لا ذرية لها، إنساناً أصلاً، سوّاه الله في عتمة الفجر وترك له من يلوذ به، وإنساناً مباركاً موزعاً على الأسطورة والحكاية في آن. والإنسان– الأصل، كما تقضي الأسطورة، مليء بالزمن المبدع الذي جاء منه، قوي متجدد القوة ولا يضارعه أحد، يحتجب ولا يموت وعودته أكيدة، وإن رأى البعض في الاحتجاب موتاً. وبسبب ذلك يحتجب «عاشور» في بداية الحكاية الثانية ولا يموت، لا يعثر أحد على أثر له، وينتظر البعض عودته المظفرة. في الإنسان – الأصل ما يوزّعه على ماض مبارك ومستقبل حلّت فيه البركة من جديد، وفيه ما يمدّه بنعمة البصيرة ونور الأناشيد، فيرى

ما لا يراه غيره ويبصر المهلك، الذي غفت عنه القلوب الآثمة. و«عاشور»، الذي احتجب، رأى الهلاك دون غيره ونجا، وظفر بلقبه الشهير: «عاشور الناجي».

استأنف محفوظ في «ملحمة الحرافيش» موضوع الأب المهيمن، الذي يوزّع الأعراف والقوانين والمقادير. فبعد «أحمد عبد الجواد»، الذي سيطر على عائلة، جاء «الجبلاوي»، الذي حكم «البيت الكبير» ورأى إلى الخلاء، وجاء بعدهما «عاشور الناجي»، الذي هيمن على حارة وأجيال لاحقة. يبدو الأب في الروايات الثلاث، المركز الذي قامت عليه العائلة، قادراً زاجراً، مكتفياً بذاته، لا أم ولا أب ولا أخوة أو أخوات، كما لو كان قد انبثق من ذاته، قبل أن ينبثق منه خلق كثير. وهذه الوحدة، المرتكنة إلى روح مفردة، تجعل الأب عنواناً للإبداع الملتبس، يتناسل منه إبداع لاحق، لا يكفّ عن التدهور. يأخذ الأب، البدء المبدع، بلغة الأسطورة، موقع المكان - الأصل، الذي يقع عليه أول شعاع للشمس، مزكياً بناء المنازل المباركة. لكن - المكان - الأصل، الذي استتبت عائلة ورعاها، يصطدم لاحقاً، وكما يقول جدل البدء والنقص، بما يثلم إرادته، لا بمعنى «صراع الأجيال» الثانوي، بل بمعنى الخروج من المقدس إلى المدنس، والانتقال من السواء إلى الفساد. يبدأ «أحمد عبد الجواد» مسيطراً ومهيمناً، تحرّر من الأم والأب في سن مبكرة، إلى أن يلتقي بمن يتمرد عليه. ويظهر «الجبلاوي» سيداً متعالياً، لا أب له ولا أم، ويعترضه عقوق الأبناء. ويبرز «عاشور الناجي» قامة لا تضارع، ويجرّه أولاده إلى موقع الرجس والرذيلة. يتعيّن الأب، في الحالات الثلاث، أصلاً قوياً، والأولاد تدهوراً، والأحفاد احتمالاً غامضاً.

يحيل الأب في «رواية الأجيال» على النهر البشري الذي انبثق من إنسان وحيد. ففي «الثلاثية» اخترق الزمن الأب والابن والحفيد، إلى أن انطوى الأب الأول وانتسب الأحفاد إلى جدّ جديد. وفي «أولاد حارتنا» صاحب الزمن الجدّ الأول والأبناء والأحفاد، وعمّر الإنسان الأصلي وأمعن في العمر، حتى رأى أحفاداً نسيوا اسمه. وفي «ملحمة الحرافيش» يشهد «عاشور» أولاداً أهلكهم الوباء، وولداً وحيداً، قريباً من زمن البدء المبارك، تناسلت منه أجيال مدنسة. هناك دائماً بدء ينزف إبداعه، قليلاً قليلاً، مستبقياً الأسى وأطياف الاحتمال. تنطوي «رواية الأجيال» على «نموذج روائي»، يركن إلى تصوّر عضوي، يرتاح إلى «بذرة مزهرة» ويضطرب أمام الأغصان اللاحقة. تصوّر عضوي يقول بالميلاد والموت المتجددين، ويضيف إلى الميلاد نقصاً جوهرياً.

تحقق «رواية الأجيال»، عند محفوظ، وظيفتين: حضور الأب القادر، الذي يسمّي الأولاد ويمحق ذاتيتهم، ذلك أن التسمية خلق والمسمّي خالق، وحضور الزمن القادر،

الذي يحسم الأب والأبناء معاً. كأن محفوظ، وهو يواجه الأب القادر بزمن أكثر قدرة، يعلن عن جدل الحضور والغياب والتداعي والتجدّد في آن. ينبثق «أحمد عبد الجواد» قادراً ويمسحه الزمن، ويصل الاضمحلال إلى «الجبلاوي» المهيب، ويخبر الزمن عن «انتهاء صلاحية» «عاشور الناجي». يمسح الزمن الإنسان، يعلن عن عطب ماهيته ويختبره جسداً وروحاً. ولهذا تكون «ملحمة الحرافيش»، وهي تتضمن عملين سابقين وتتجاوزهما، فضاء رحباً يمتحن عدل الأجداد، وينشر معنى الزمن، ويسرد مآل «المسرات الموعودة».

اختبر محفوظ، في الثلاثية، مقولاته الكبرى في زمن محدّد معروف البداية والنهاية، ووضع المقولات، في العمل اللاحق، في زمن ذهني، يزهد بالتاريخ ويسخر من فلسفة التاريخ المتفائلة، فالعدالة التي تجيء رحلت قبل مجيئها. أما الرواية الثالثة، أي «ملحمة الحرافيش»، فتؤالف بين الزمنين، مؤنسنة الأسطوري ومؤسطرة الإنساني، ومرتكنة إلى «تواتر الأجيال»، الذي يجعل الماضي قائماً في الحاضر، والماضي- الحاضر معطى متأبياً على الترويض. فلا أحد من الحاضر أسهم في صياغة الماضي، ولا أحد من الماضي استولد زمناً غير مسبوق. مع ذلك، فإن في زمن الأجيال مثالاً ماضياً يزجر الزمن المعيش ويندّد به. وعن الصراع، بين الزمن المعيش الرخو والزمن الماضي المتخيّل، يصدر زمن حكائي متواتر، يحيل على الزمنين معاً. وإذا كان الزمن في «أولاد حارتنا» دائرياً عقيماً، يولد وينتهي متماثلاً، فإنه في «ملحمة الحرافيش» متوالد، حاضره في ماضيه وماضيه مختلف عن مستقبله. يعود ذلك إلى اختلاف في المنظور الروائي الذي يساوي، في «أولاد حارتنا»، بين الدائرة المغلقة المتلاشية والخواء، ويستولد، في العمل الثاني، الأمل من الحكايات المفتوحة. استبدل محفوظ الزمن المفتوح بالزمن المغلق، والإنسان العادي اليومي بالنموذج الرسولي الجاهز، ونزوعات الطبيعة الإنسانية المختلفة بثنائية الخير والشر المجردة. لذلك، فإن مبدأ قياس اللاحق على السابق، الذي سيطر على العمل الأول، غدا صعب التطبيق على العمل الثاني. ينوس الفعل الحكائي مغلقاً، في العمل الأول، بين نموذجين جاهزين، «الفتوّة» و«رسول الخير»، يتصارعان ويتنافيان ويحتفظان بمركز مفرد أو بمفرد مركزي، ولا يأتيان بجديد. ولعل تناظر بنيتهما، رغم اختلاف المضمون، هو ما يوزّع المقدس على الطرفين، لا فرق إن كان المقدس حقيقياً أو زائفاً. وعلى خلاف ذلك، يتخفف العمل الثاني من صيغة المركز والمركز المقلوب، ويأخذ بصيغة المركز والهامش، إذ من تَمركز صعد من الهامش، وإذ من تهمّش سقط من المركز، متطلعاً إلى صعود جديد محتمل.

فصل محفوظ، في «أولاد حارتنا»، بين المقدس والمدنس فصلاً باتراً. تجلّى ذلك في التوسط المتجدد بين زمن الأسطورة وزمن الحكاية، فداعية الخير يستلهم دعوته أبداً من الزمن – الأصل المتعالي، وفي داعية العلم «عرفة»، ملتبس الأصل الذي قطع مع الأصل القديم. كأن المقدس، رغم نقاط عمياء كثيرة، يوازي مدنساً خالصاً لم يتعرّف على المقدس أبداً. في «ملحمة الحرافيش» يتأنسن الأسطوري ويتأسطر الإنساني، يساكن الخير الشر ويتعايش المدنس والمقدس، ولا تبتعد الخطيئة عن أرواح طاهرة. يعيش «عاشور الناجي، الأب – الأصل، زمن البراءة وزمن الخطيئة، ويتعايش معهما، ولا يحتاج داعية الخير المتأخر إلى أصل جديد، بل يتابع أصلاً واحداً منسوجاً من الفضيلة والرذيلة. وبهذا المعنى، يتقدس البشر ويحملون الدنس، ويكونون أجداد ذواتهم، إذ الإنسان الفاضل حفيد لجدّ داعر سبق، وجدّ لحفيد قادم لا يقل دعارة. كتب محفوظ في «ملحمة الحرافيش»، عن هوامش بشرية متمردة في كل الأزمنة، ولم يكتب عن «ملحمة الأصول»، لأن المتمرد أصله في ذاته، وزمنه المقدس متجدد التعيين.

أقام محفوظ «ملحمته» على مجاز التكاثر، الذي يفصح عن ذاته في مستويات متعددة. يأتي، في البداية، التكاثر البيولوجي، الذي يصيّر الإنسان المفرد أجيالاً متعاقبة. في البدء كان «عاشور»، الذي لا أصل له وسوّته الطبيعة، وفي النهاية تكاثر الأصل وخلق مجتمعاً. يأتي، لاحقاً، التكاثر الاجتماعي، الذي يعيّنه الفقر والغنى ويحدّده الضعف والقوة. في البدء كان التجانس، أو شبيهه، أعقبه الاختلاف الصادر عن سلطة تنكر التجانس. يتلو المستويين السابقين التكاثر الثقافي، الذي يملي الممنوع والمسموح وقواعد الطاعة والامتثال. فبعد إكبار الآباء واحترام الأجداد، ويحيلان على أشخاص، تشخصنت العادات والتقاليد، وفرضت المحرم والعقوبة والمحلّل والثواب. تأسس الاجتماعي على البيولوجي، وأعاد الثقافي تأسيس البيولوجي والاجتماعي من جديد، مثلما قامت الثقافة على الطبيعة وأنتجتها بشكل جديد.

يرد التكاثر، في مستوياته الثلاثة، إلى مقولات محددة، أولها: المرأة، شرط التكاثر ودورة الحياة. فلكل حكاية، من الحكايات العشر، أنثى يقترن بها رجل، أو أكثر، ورجل يقترن بأكثر من أنثى. يتكشّف في فعل الاقتران الإنجاب والإخصاب والتوالد والمنبع، وحكمة الطبيعة التي تمقت العقم والموات. ولعل المقدس الذي يحايث الإنجاب هو الذي يحوّل الزواج، كما تشير الرواية في إيقاع ثابت، إلى فعل طقوسي، يحتفي بالأصل القديم وهو يحتفي بأصل قادم من عروسين جديدين. تستظهر المقولة الثانية في «الفتوة»، أي: السلطة، التي تتدخل في التكاثر البيولوجي سلباً أو إيجاباً.

ومثلما أن لكل حكاية أنثى يتناسل منها أفراد لاحقون، فلكل حكاية، من الحكايات العشر، «فتوة» يتناسل منه الضعف والقوة والظلم والعدالة. بل أن التلازم، على مستوى البنية الحكائية، بين الأنثى و«الفتوة»، يعطي الأخير، وبشكل مجازي، صفات الإنجاب والاقتران والتوالد. وهو ما يجعل «التحوّل إلى فتوة» طقساً وفعلاً طقوسياً، تخبر عنه الرواية في إيقاع ثابت، كما لو كانت «الفتوة» ولادة جديدة، أو اقتراناً مقدساً بأنثى لا ترى. تبدو الأم أصلاً لابنها القادم و«الفتوة» أصلاً لمجتمع جديد. تشير المقولة الثالثة إلى «الحرافيش»، أي الفقراء، الذين يتكاثرون عدداً وحرماناً ويكاثرون قلق السلطة، وهم يحلمون بمجتمع بديل.

ولأن وصولهم إلى «المركز» احتمال لا أكثر، فإنهم يلوذون بـ«الهامش»، معلنين عن تكاثر الحرمان والأحلام. يكشف «الحرافيش» عن الفرق بين التاريخ المتحقق، الذي أضاع مثاله، والتاريخ المرغوب الذي ينتظره مثال مشرق في مكان ما. بل أن دلالة «الحرافيش»، في أزمنتهم المتغيّرة، هي التي تؤمّن «ملحمية الرواية»، إن نصحّ القول، ذلك أن فعلهم يفجّر بنية دورية منتظمة، أي: بنية أسطورية، ويستولد زمناً متنوعاً ومعقداً ينحو إلى التغيير، ويخبر عن تبدّل «الجوهر الإنساني».

يستبين التكاثر في حكايات متوالدة تعيّن التكاثر الحكائي تعبيراً عن تحوّلات الشر في الأزمنة المتحولة: الولادة والموت، النمو والاضمحلال، الإقامة والرحيل، اقتراب الهدف وابتعاده، مجيء الأبناء وتكوّن عقوقهم.. تولد الحكاية مع الإنسان وتنمو معه وتفضي، وقد توالد الإنسان وشاخ، إلى حكاية جديدة تتناسل منها حكايات أخرى. تحضر مع «عاشور» حكايته، التي يصيّرها حضور «شمس الدين» حكاية مغايرة، إلى أن يحوّلها ا«سليمان» إلى حكاية مختلفة. تتوالد الحكاية وتنمو ولا تنطفئ، تستقر دائماً في علاقات حكاية وليدة. وقد تنمو الحكاية الوحيدة وتتشجّر منتهية إلى فضاء حكائي، قوامه وحدات حكائية متوالدة. تقدم الحكاية السادسة، وعنوانها «شهد الملكة»، مثالاً واضحاً على التشجّر الحكائي، إذ الأنثى الأولى «زهيرة» تستقدم ذكراً، له حكاية، يتلوه ذكور وحكايات، وصولاً إلى قتل «زهيرة» التي تنطوي ولا تنطوي حكاياتها، ذلك أن «الأم الولود» تنجب الأطفال والحكايات معاً. يعيّن الإنجاب العلاقة بين الموت والعقم، وبين الحكاية الخصيبة والحكاية العاقر، فالعقيم هو الوحيد الذي يموت وتموت معه حكايته. ولهذا تنطوي حكاية الشيخ الضرير، في الحكاية الأولى سريعاً، وتتلاشى حكاية «درويش»، الذي اقترن بالشر ولم يقترن بأنثى. يحسم الموتُ العقيمَ وتندثر أسراره، على خلاف الإنسان الولود، الذي يترك وراءه أسراراً متجدّدة. تنطق الحياة بحكاياتها

والموت أبكم له حكاية وحيدة.

بنى محفوظ روايته على مجاز التكاثر، الذي تعيّنه متواليات حكائية، معروفة البدء ومجهولة النهاية. ومع أن في عمل محفوظ ما يرد إلى حكاية في حكاية، فإن قياس الزمن الإنساني، في وجوهه المختلفة، هو المرجع الذي يحدّد ميلاد الحكاية ودورتها. يشتق الروائي، وقد ارتكن إلى «رواية الأجيال» الموسّعة، حكاياته من دلالة الزمن الإنساني، ويعبّر عن دلالة الزمن في الحكايات المختلفة المفتوحة. يخلق السرد الحكائي إنسانية الزمن، ويؤمّن الزمن المسرود دلالة الحكاية. ومحفوظ، في سرده، يصرّح بالزمن ويضمره: يصرّح به وهو يعطي لكل جيل حكاياته، ويلمس الفرق بين الأجيال، ويضمره وهو يضع في الحكايات خبرة زمانية. ففي الزمن الحكائي، وهو معقد، ظل التاريخ أو ظلاله، أو آثار من التاريخ، نظّمها السرد وهو ينظّم زمانه. وبسبب هذه الظلال، يكون الزمن الراهن المعيش قائماً في الحكاية، تتكئ الحكاية عليه وتخلقه، أو تتخلّق فيه قبل أن تخلقه من جديد. ولعل التوتر بين الزمن كفضاء للسرد والزمن كخبرة معيشة، هو الذي فصل «عاشور» عن العماء الخلاق ونقله، لاحقاً، من صيغة المفرد إلى صيغة المجموع. فبعد أن كان الزمن يستقبل «مفرداً» ويودّع «مفرداً»، لا فرق إن كان أحدهما فاضلاً والآخر نادر الفضيلة، يصير المستقبل زمناً جديداً، لا يقبل بـ«المفرد» ولا يرحب به، ولا يرتضي أن يكون امتداداً لزمن قديم.

بنى محفوظ «ملحمة الحرافيش» على متواليات حكائية، فلكل إنسان حكاية تحدّث فيه، ولكل حكاية إنسان يبرّر وجودها. تنطوي الإحالة المتبادلة على مقولة: التناظر، التي تستدعي زمناً خطياً متجانساً، زمناً ميتاً بمعنى ما، تتوالد فيه الحكايات، كما البشر، متناظرة وقابلة للتجدّد إلى ما لا نهاية. بل أن مبدأ الحكاية التي تنبعث في حكاية تالية يمكن أن يضع عمل محفوظ في موروث أدبي عربي شكلاني، يرد الحكايات جميعها إلى حكاية – أم، تنشر الحكايات وتستعيدها. تصبح «ملحمة الحرافيش» في هذا الافتراض، تنويعاً على سيرة شعبية مضاءة بسير أصحاب الكرامات، وبإمكان الافتراض أن يوطّد مواقعه بالإحالة على الإنسان الطيب الأول «عاشور»، الذي هزم الآخر الشرير، وعلى الإنسان الطيب الأخير «عاشور»، الذي هزم الشر في الحكاية العاشرة والأخيرة. «عاشور» أول ينتصر في الحكاية الأولى وحكاية أخيرة تضع النصر في يد «عاشور» الأخير. دورة من الزمن مغلقة، تعطف «الأصل» الأول على «الأصل» الأخير، وتئد الشر النهائي في قبر لا رجعة منه. بل أنها تلغي «عاشور» الأخير، لأنه مجرد موقع لـ«الإنسان – الأصل»، الذي بعث من جديد، بعد أن احتجب. هكذا يمسح

الزمن الشريف الأول ما تلاه من الأزمنة المتداعية، ويقف على الأرض مضيئاً مثلما انبثق في المرة الأولى.

ليس في تصوّر محفوظ ما يتفق مع زمن شكلاني ميت، يستولد حكاية من أخرى، وما ينسجم مع زمن ديني مغلق، تحقق حكايته الأخيرة ما شاءته الحكاية الأولى. ذلك أن محفوظ، الذي يتأمل التاريخ ولا يثق بعدالته، يبني الحكايات جميعاً على خبرة جماعية زمنية. فهو يؤول التاريخ ويعيد تأويله، ويضع التاريخ المؤوَّل في نموذج روائي يكثف معناه ويوطد دلالته. ولعل هذا النموذج هو الذي اقترح على الروائي الحسوب شكل البداية والنهاية، بداية تلغي معنى البداية، لأنها بداية لاحقة أو وجهة نظر في البداية. بهذا المعنى، تأخذ السطور الثلاثة التي استهل بها الروائي عمله دلالة خاصة، وهو ما حمله على أن يعطي السطور هذه رقماً خاصاً بها-1- ، مؤكداً أنها استهلال مستقل بذاته و«مدخل واسع» إلى البناء الحكائي كلّه: «في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرآى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا». لا تشير السطور إلى بداية، مهما كان لونها، بل إلى وجهة نظر في البداية، تبصر المعاناة وتهجس بالمسرّة، وتضع الشرط الإنساني في مجموعة من الحكايات. ومثلما أن حكاية البداهة هي وجهة نظر في بداية الحكاية، فالحكاية الأخيرة وجهة نظر في الحكايات جميعها. ولهذا يقف الروائي عند الحكاية العاشرة، موحياً بأن الحكايات العشر عبّرت عن وجهة نظره. يبقى الروائي في حقل التكاثر الذي لا ينتهي، متمسكاً بزمن مفتوح، لا ينغلق في الرواية ولا في خارجها. والترقيم الذي يوزع كل حكاية إلى فقرات محدودة، كما الامتداد من حكاية إلى عشر، تبيان للزمن المفتوح وإعلان عنه، يُذكّر «الرقم العاشر» بما سبقه وبما يتلوه في آن، وتؤلف الحكايات العشر مقطعاً زمنياً محدوداً، حاوره الروائي كما شاء، وأضاف إليه حكاية أخيرة موعودة.

تأمل محفوظ في «المقطع الحكائي» ظلال التاريخ المعتمة، وتقرّى آثار «التكاثر الإنساني» المفتوح على المجهول. لا مكان لليقين المطمئن ورذاذ اليقين متباعد المسافات، والحلم مكان اليقين الذي ليس له مكان. يعبّر «المتكاثر» عن فداحة الشك، لأنه وجه آخر لـ«المتعدد» الذي لا يسيطر عليه. ينقض التكاثر - التعدد «الحكايات المتناظرة»، وهو ينقض الزمن المتوالي المتجانس القريب من الموات. نفى محفوظ التناظر في أكثر من مكان: نفاه وهو يمنع عن الحكايات المتوالية فقرات متساوية: تمتد الحكاية الأولى من الواحد إلى التسع والخمسين، والثانية من الواحد إلى الست

والخمسين، والثالثة من الواحد إلى الثماني والأربعين، .. ..، والأخيرة من الواحد إلى الواحد والخمسين، بل أن «شهد الملكة»، وهي عن الفتنة والأنثى والنفوذ، تمتد من الواحد إلى الست والسبعين، أي أنها تجاوز في فقراتها فقرات الحكاية – الأصل. لكل حكاية فقراتها المرقمة التي لا تساوي غيرها، كاشفة عن اختلاف المصائر والمقادير. ونفى محفوظ التناظر مرة أخرى وهو يعطي الحكايتين الأولى والثانية اسمي بطليهما عنواناً، متحرراً في الحكايات اللاحقة من ضرورة الأسماء. فبعد «عاشور الناجي» – الحكاية الأولى– و«شمس الدين» –الحكاية الثانية– يمّحي الاسم ويأتي عنوان مغاير هو «الحب والقضبان»، «المطارد»، «شهد الملكة»، «الأشباح»، «سارق النعمة»، ن«التوت والنبوت». وإذا كان محفوظ قد استأنف الاسم في الحكاية الخامسة «قرّة عيني» وفي الحكاية السابعة «جلال صاحب الجلالة»، فليقول من جديد: إن القاعدة المطلقة لا وجود لها، وإن المتغيّر اللامنتظر قائم في كل مكان، وأن التناظر المتواتر يُخطئ حقيقة الحياة.

يصرّح محفوظ بالتناظر المستحيل في نهاية الحكاية الأولى، التي تنغلق على «خاتمة»، لن تتوفر للحكايات الأخرى. تسرد «الخاتمة» مآل الإنسان – الأصل، الذي ولد في الأسطورة وعاد إليها، وأنجز في فضاء الأسطورة ما لم ينجزه غيره في أزمنة الحكايات. جاء في «الخاتمة»: «وكما توقع الحرافيش أقام فُتُوَّتَهُ على أصول لم تعرف من قبل،.. .. ...، وأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها من قبل، فحف بها الإجلال، كما سعدت بالعدل والكرامة والطمأنينة». تلخص الخاتمة حكاية العدل المنتصر وتفصلها، إشارياً، عن الحكايات القادمة، التي انتصر العدل فيها، ربما، مرة واحدة– الحكاية الثانية–، قبل أن يسقط ولا يحسن الوقوف. تضع «الخاتمة» – الإشارة، وهي تفصل بين زمنين، العدل في زمن الحلم وتعيّن العادل رغبة انبثقت من الحلم وأغدق عليه زمن الحلم صفات غريبة عن زمن اليقظة. فقد ولد في العتمة ورأى النور بفضل عجوز أبدي العماء، رأى الوباء قبل وصوله وفرّ منه ونجا، متجدّد القوة، كلما زاد عمراً زاد شباباً، يختفي ولا يموت. تستأنف «الخاتمة»، سطور الاستهلال الأولى، وتؤكد الحكاية الأولى استهلالاً مغايراً للحكايات اللاحقة، تحكي زمن الحلم، قبل أن تنفتح الحكاية الثانية على زمن اليقظة.

إن كانت سطور الاستهلال الأولى تذوب في «الخاتمة» محوّلة الحكاية الأولى كلها إلى استهلال حكائي عن زمن البراءة و«التوت» المقدس، فإن الاستهلال يضاء من جديد بالحكاية العاشرة، ذلك أن «عاشور» الأخير إشارة إلى «عاشور» الأول. فالعادل الأول،

كما العادل الأخير، رغبة أيقظها الحرمان. تضيء الحكاية الأخيرة الحكاية الأولى وتعطيها معنى جديداً: يصبح العادل القديم حلماً ملهماً، إن آمن الإنسان بانطوائه وانطواء زمنه القديم، ويغدو كابوساً ثقيلاً، إن اعتقد الإنسان بعودته المظفرة. تتوالد الأحلام كما تتوالد الحياة، وتخرج الحياة المتجددة أحلاماً جديدة. تستأنف الحكاية الأخيرة الحلم وتدفن الكابوس، وتنتهي بلا خاتمة، لأن تحقق حلمها مجرد احتمال، على خلاف الحكاية الأولى وحلمها القديم، الذي رحل وأعلنت «الخاتمة» عن رحيله. توصد الحكاية الأخيرة أقوالها بالكلمات التالية: «قبض على أهداب الرؤية فغاصت قبضته في أمواج الظلام الجليل. وانتفض ناهضاً ثملاً بالإلهام والقدرة، فقال له قلبه: لا تجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة..». قد ينفتح الباب على أرض تتدثر بالعدل ولا تلتحف بالخراب، تنتشر فيها اناشيد سماوية يعتنقها أطفال يشرحون كلماتها المبهمة. وكلمة «قد» الصغيرة تعطف الحكاية الأخيرة على الأولى، وتعطف الحكايتين على زمن الأحلام الذي لا يموت، تاركة لأرض تهمّش فيها الخير حكايات ثمان. دار محفوظ في زمن «الرؤيا» وكتب حكايتين، واستبقى لزمن اليقظة ما تبقى. واحتفظ، في الحالين، بأجيال بشرية موحدة الأصول، مستولداً التفاؤل من التنوّع الإنساني الذي لا يقبل الاختزال، ومن نشيد غامض كتبته الصدفة وحفظه ضرير له براءة الأطفال. فمن يحلم من أجل الإنسان يصوغ أحلامه من آثار إنسانية. ذلك أن حكايات الأحلام والرؤى جزء من الحكايات الإنسانية. تظل الحكايات العشر موحّدة، رغم أزمنتها المختلفة، ويبقى الإنسان حيث هو، يتأسطر ويتأنسن بلا تناقض.

يؤدي نفي التناظر إلى نفي التكرار الثابت، الذي حكم رواية «أولاد حارتنا» وقيّد علاقاتها. والتكرار، كما أشرنا، سخرية من زمن متجانس أقرب إلى الفراغ وهجاء لقول قديم يوهم بالجدة. يعود التكرار متغيراً في «ملحمة الحرافيش»، يلازم الحكاية المفردة والمتواليات الحكائية معاً. وقد يبدو تعبير التكرار المتغير ناشزاً ومليئاً بالمفارقة، يقول بالشيء وبنقيضه. لكن مبدأ التكرار المتغيّر، على ضوء منظور محفوظ، يبدو سوياً تماماً، ذلك أن الروائي يلمس «الأخلاق» سريعاً، ويتوقف طويلاً أمام معنى التاريخ. أخذ الروائي بمبدأ يحايث، لزوماً، الحكاية، وغيّر المبدأ وهو يغير منظور الحكاية. يلازم التكرار حكاية أخلاقية المنظور، تنوس بين الوعد والوعيد، وتعطي المفردات المتفائلة ضماناً متعالياً، لا يحتاج الزمن ولا يتعرّف الزمن عليه. وقع محفوظ على خيار آخر يحتاج حكاية أخرى، لأنه زهد بالثنائيات المجردة والتفت إلى «تاريخ العالم»، الذي يسرد المجموع الكلي للبشر المشخص كما يقول هيجل.. ولأنه استأنس بـ«المشخص»

رأى ما يولد ويتكرّر ورأى، أكثر، المتكرّر في تغيراته الكثيرة. وضع الروائي المتكرّر في الزمن المتغيّر، وشيّد عليه «ملحمة»، تقتفي آثار الشر الكوني واحتمال هزيمته. حرّر «المشخص الكلي» النص الروائي من الثنائيات المجردة الثابتة، وفتحه على «جوهر إنساني» متباين النزوعات وعلى «شر متعدّد»، وجوهه: السلطة والجشع والغيرة والتآمر والفتنة والقتل... ووجوهه أيضاً الزهد والقناعة والصبر والأمل ومقاومة الخراب. يلبّي التكاثر الحكائي، بهذا المعنى، تعددية العالم الإنساني، فردياً وجمعياً، كما لو كان محفوظ يرصد وجوه الطبائع الإنسانية، ويضع كل وجه في حكاية، دون أن يساوي بين الوجوه المتعددة، ولا بين الشرور الثانوية وشر السلطة الأصيل. يظهر «المشخص الكلي» في عشر حكايات متفاوتة المقاطع: «51.37.55.70.76.58.63.48.56.59»، أي في خمس مائة وثلاثة وستين مقطعاً، تعبّر عن عوالم الإنسان الداخلية والخارجية والمحتملة .

اطمأن محفوظ إلى مبدأ التكرار المتغيّر ودلّل عليه بأشكال مختلفة: أولها تباين المسمّى، الذي يذيب الاسم في السياق، ساخراً من الاسم ومحتفياً بالسياق. وآية ذلك اسم «شمس الدين»، الذي توزّع على الحكاية الثانية والسادسة والثامنة، وأخذ دلالات مختلفة، تتضمن الخير والصمت والقتل. يظهر الشكل الثاني في التحولات المتعارضة، التي تنقل الإنسان من طبيعة إلى أخرى نقيضة، حتى ينتهي خارج نفسه مبدداً في الفراغ، وهو ما تقول به الحكاية السابعة، حيث ينقلب «جلال صاحب الجلالة» على ذاته غير مرة، وينتقل من شهوة الخلود إلى موت مهين، والحكاية الثامنة التي تعطي لـ«جلال بن جلال» ولادات متكرّرة، تقلّه من الزهد والتقوى إلى العربدة والفجور. تتكرر الأسماء والمصائر والنهايات ولا يأتي تكرارها متماثلاً، يتدنّس من سعى إلى المقدس ويقترف الإثم من بدا فاضلاً. يكثف محفوظ دلالة الشكلين في مجاز الأشقاء، الذي يستولد الخير والشر من أم واحدة، ويستولد من «الأخوة الأعداء» ما يثبت التكرار ويمحوه. والحكاية الخامسة، كما الحكاية العاشرة، تفضح طبيعة إنسانية لا يراهن عليها، وتُبطل أسطورة الجوهر الإنساني الثابت: يولد الشقيقان ويتنافيان، ويدفع أحدهما بالآخر إلى الموت. ويولد الأشقاء متساوين، وتوزّع عليهم المقادير فضائل غير متساوية، تقنع أحدهم بالقناعة وتحض غيره على الجشع. في هذه الأشكال وغيرها، لا يكون الإنسان على ما كان عليه، ولا يلبث الشقيقان على حاليهما، ولا يجيب «الأخوة» عن أسئلة الحياة بطريقة متساوية. يختار الإنسان إجاباته بعد أن فاته أن يختار الأسئلة، ويختار إجابات لا يقبل بها غيره. يحتفي محفوظ، وهو ينفي التكرار الثابت، بالحياة المتجددة، التي ينكر تعدّدها التماثل، ويستنبت من التكرار آفاق الدهشة واحتمالات اللامتوقع .

تتعرّف الطبيعة الإنسانية، وهي مجلى الحياة، بالمتعدد والمتباين والمتبدّل، لا تعترف بالنموذج الساكن، ولا بالنمط القابل للاختزال. وكما تكون الحياة يكون زمنها، متدفقاً لا انقطاع فيه، ومتنوعاً يحتمل الموت والحياة والموات. وإذا كان جوهر الإنسان الساكن، وهو ما يرفضه محفوظ، ينقسم إلى خير وشر يلفّهما السكون، فإن جوهر الزمن، أو الزمن الجوهري، المنقسم إلى بداية ونهاية، بعيد عن تصور محفوظ وغريب عليه. ولهذا، فإن فساد الأزمنة، الذي توحي به «أولاد حارتنا»، لا مكان له في «ملحمة الحرافيش». وقد توهم «الملحمة» بمقولة فساد الأزمنة في أكثر من مكان، كأن يعقب «الفتوة» الفاسد آخر أكثر فساداً: «لم تعد الفتوة – بصرف النظر عن هوية الفتوة – إلا بلوى قائمة. ص: 467». وكأن يتدهور جمال وقوة ونزاهة «الفتوات»، المنحدرين من أصل جليل. ومصير من انحدر من «عاشور» برهان على ذلك: «شمس الدين» الابن، في الحكاية الثانية، أقل قوة ومهابة من أبيه، و«سليمان بن شمس الدين»، في الحكاية الثالثة، «دون أبيه في الجمال والرشاقة»، وحفيد الحفيد في الحكاية الخامسة «متوسط القامة وسيم رغم عوره».. يتدهور الأحفاد قوة ووسامة وخلقاً، يُصيبهم «العور» وتنزل عليهم العاهات، ويبتعدون عن جدّ سوي مضى. ينقض محفوظ ما أوحى به في مكانين على الأقل: ينقضه في الحكاية التاسعة، التي تضع في مقابل «الفتوة» الفاسد والقبيح أخاً له «فتح الباب»، ضئيل القامة، المسالم والمدافع عن الخير، وفي «الحكاية العاشرة»، التي تجعل «عاشور» الأخير يستلهم قيم «عاشور» الأول. لا يقبل الروائي بزمن مُبَرَّأ من الخطأ، ولا بزمن أول تقاس به الأزمنة، فالأزمنة الإنسانية غير متجانسة، وزمن البداية النقي مشوب بغيره.

يتعيّن الجنس الروائي، نظرياً، بالتناقض القائم بين مثال أخلاقي قوامه الثبات وتاريخ متغيّر، يهمّش المثال ويحيله حلماً. يرى محفوظ إلى التاريخ المتغيّر، وإلى ثبات اغتراب المثل في التاريخ المفترض. لكن محفوظ الذي يواجه تغيّر التاريخ الزمني بثبات السلب القيمي، ينقذ معنى التاريخ في «ملحمة الحرافيش» مرتين: مرة أولى حين لا يعتبر التاريخ شراً كله، ففي هوامش الحكاية دائماً خير مهمّش تتمدّد مساحته في بعض الأزمنة، ومرة ثانية حين يؤمن بتعاقب الأجيال وبتواتر الأزمنة المختلفة. يأتي المعنى، في الحالة الأولى، من استمرارية الهامش، من عجز الشر عن الانتصار انتصاراً مطلقاً. ويصدر المعنى، في الحالة الثانية، عن استمرارية الصراع المجزوء، عن عجز الجيل الفاسد المنتصر عن تأمين انتصار أجياله اللاحقة. لا يقول الروائي بارتقاء التاريخ، ولا بما هو قريب من الارتقاء المتدرج. إنما يقول بأن «التاريخ الحقيقي» لم يولد بعد، وبأن ما «قبل التاريخ» يستمر منذ زمن سحيق، وهذا ما تشير إليه «الحكاية

العاشرة»، وهي تشير إلى تاريخ وليد، قوامه الحلم ومفاجآت «الأجيال» المتعاقبة.

يقسم محفوظ التاريخ إلى «ما قبل» وهو زمن السوء، وإلى «ما بعد»، وهو زمن الأمل. يتمثّل جديد القسمة في رفض الماضي والإعراض عنه، وفي اعتبار المستقبل الزمن السوي الوحيد، الذي قد يقبل الاشتقاق من العقل والأخلاق والتجربة الزمانية، فإن لم يتكفّل «المشخص» باشتقاقه، استنجد الحالم الفاضل بـ«اليوتوبيا» وبقوة الأحلام. وقد يقال: إن محفوظ استولد الحكاية الأخيرة من الحكاية الأولى وبقي في زمن الأصل، وهو يوزع على إنسان الحكايتين اسماً مشتركاً هو: عاشور. والمقايسة عجولة وينقصها التأني، بسبب اختلاف أصل الرجلين وتباين مآليهما. فالأول لا أصل له، باركه العماء الطاهر وعاش «مفرداً» واحتجب، وورثه «أفراد» توزعوا على الحكمة والجنون، والثاني جاء من عائلة ملوثة، باركته الجماعة المقهورة وبقي معها ودبّر شؤون الخلق بشكل «جماعي». كان «الفتوة» في الحكاية الأولى فرداً، وأصبح في الحكاية الثانية تتويجاً لإرادة تتجاوز الأفراد. مرة أخرى يساوي محفوظ بين الحكم الفردي وبين «قبل التاريخ» ويرى مبتدأ التاريخ في زمن تحرّر من سلطة الأفراد، وتحرر أكثر من سلطة «المنقذ» و«الملهم» و«المخلص» و«البطل الموعود». إن البطل، على مستوى الفكرة حلم، وعلى مستوى الواقع نكبة وكابوس. وخير الأبطال مجهول الاسم، والبطل الوحيد أمل لا ينقصه اليأس، ويأس لا ينقصه الأمل. احتجب «عاشور» الأول مفرداً وعاد «جَمْعاً»، حجبه «المفرد» الذي فيه وبعثه «تكاثره». وهو ما يلزمه بالانعتاق من أصله الماضي، والبحث عن أصل يتكوّن في الحركة الأبدية.

مثلما استولد محفوظ التناظر ونفاه، استقدم الأسطوري وصرفه أيضاً. ولهذا يأخذ «عاشور الناجي» دلالتين: دلالة على مستوى المنظور العام، تقول بفرضية الأصل واحتجابه وتوهم بعودته المظفرة، ودلالة على مستوى المنظور النصي، وهي دلالة إشارية، سوّت بين احتجاب الإنسان – الأصل ورحيله الأخير. وآية ذلك أن «عاشور» الأخير ليس ابناً للإنسان – الأصل، بل هو أخ لإنسان معطوب فاسد وقاتل. إن «عاشور» الأول منقطع عن الحاضر ومضاف إليه، بُقيا هو من الزمن السحيق، يختلط فيه الحلم بالكابوس، كما تقول الرواية في أكثر من مكان. ولعل الفرق بين الحاضر والماضي، كما بين عادل الماضي وعادل المستقبل، هو ما يملي على محفوظ الذهاب إلى الملحمة وإعادة تأويلها. فإذا كان في الزمن الملحمي، نظرياً، بطل تنصره القيم الكبيرة التي ينصرها، وأجداد جبلوا من عدالة ونور، ففي «ملحمة» محفوظ، المصاغة روائياً، ما ينقض الملحمة الأخرى: فالأبطال بسطاء، «حرافيش»، أغفال أو «عفوش» بلغة

الجبرتي، بطولتهم الوحيدة البقاء على قيد الحياة ومقت المستبدين، بعيداً عن زمن غنائي يحتضن الأرواح المتحققة. أصولهم دنيوية تتخلّق في الحاضر والمستقبل، غريبة عن ماض عرّفها على الظلم أكثر مما عرّفها على غيره. يخلق «الحرافيش» ذواتهم وأجداداً عادلين لم يولدوا بعد. أوهم محفوظ بالماضي وتحدّث عن كل الأزمنة، مصيّراً الماضي حاضراً والمستقبل زمناً جديداً ليس له أصول. بل أنه وضع الحاضر والماضي في شكل ملحمي، والملحمة تسرد سيرة «الأجداد العظام»، ليقول بتفسخ الزمنين وانطواء زمن الملحمة. وهذا ما يعيّن الشكل الأدبي في «ملحمة الحرافيش» شكلاً نقدياً بامتياز، ينقد الأزمة وأشكال التعبير عنها، ويؤكد الإعلان عن موت الملحمة عنصراً ملحمياً وحيداً في زمن تداعي الأصول.

ترى الرواية «خارجها» تاريخاً انقسم إلى «ما قبل» و«ما بعد»، وتصوغ داخلها تاريخاً رغبياً مقموعاً، ينتظر أزمنة تحرّره. تنطوي الرواية، التي تنقض الملحمة، على تاريخ مضاد محتمل، يتنفس في الكتابة ويختنق في التاريخ المشخص. وهذا ما يؤكد «عاشور الناجي» زمناً ملحمياً اندثر، وزمناً روائياً لا يكفّ عن التخلّق. يكتب محفوظ: «ماذا يخبئ الغد؟.. لما اختص عاشور وحده بالرؤيا الهادية؟ ص: 302»، «لا أحد مثل عاشور، لقد انتهى عصر المعجزات.. ص: 301». ينتهي زمن الأصول مع انتهاء زمن المعجزات، ويُنهي الزمن المنتهي الأحلام التي اقتاتت به، وتظهر أحلام إنسانية من زمن إنساني لا بداية له ولا نهاية: «لا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. ص: 247»، يقول محفوظ، مقوّضاً فكرة الهادي الأبدي، ومنصباً الحركة الدائبة مرجعاً وحيداً للسلوان. فالحركة الماكرة الدؤوب هي اليقين الماكر الوحيد، تمر خافية لا تُرى، ويمدّ مرورها الخفي الإنسان بالألم والسرور. يترجم الروائي حوار الألم والمسرّة بأناشيد فارسية متناوبة، يردّدها بعذوبة دراويش اعتصموا بـ«تكية» ظليلة، ولا يراهم أحد. تنبعث أصواتهم هادئة رضيّة في جريان لا عاصم له، وتظل وجوههم خفية، إن لم يكونوا أرواحاً خالصة، كانت أناشيدهم خلاص الأرواح. فضاء مفعم بالرضا يتصادى غموضه سرمدياً ومطمئناً. ولعل الاطمئنان السرمدي المجلّل بالغموض، هو الذي وضع في الرواية أبياتاً من الشعر باللغة الفارسية، تأتي متناوبة وجميلة الإيقاع، ناطقة بهواجس الروح التي تصدّ الترجمة الواضحة.

3- التاريخ المختلف بين روايتين مختلفتين :

ينهي محفوظ الحكاية العاشرة في «ملحمة الحرافيش» بالأناشيد والحلم المنتصر. تختلف نهاية الرواية عمّا انتهت به «أولاد حارتنا»، التي انغلقت على خواء

بدأت به، معالنة بخواء الزمن. ومع أن نهاية الرواية «تجاور» وعي الروائي الأسيان، فقد شاء محفوظ أن يعيد صياغتها وأن «يصحّح» تصوره الأخير للتاريخ، فيندّد بشرور العالم التي لا تنتهي، ولا يرضى القول بـ«نهاية التاريخ». «أولاد حارتنا ابن غير شرعي»، صرّح محفوظ، مرة، كما جاء في ملاحظة سريعة للأمريكي روجر ألن. يأتي القول ملتبساً يرد إلى موقف بعض القوى الدينية، أو إلى عمل لا يرى الروائي فيه تعبيراً دقيقاً عن تصوراته. وقد يحتمل القول الاحتمالين معاً، ويقترح «ملحمة الحرافيش» «ابناً شرعياً»، ذلك أنها إعادة كتابة للرواية الأولى وتصحيح للمنظور الذي قامت عليه. تنزع الرواية الأولى إلى القول بـ«نهاية التاريخ» وتبشر الثانية باحتمال «بداية التاريخ».

تنهض الروايتان، كما أشرنا، على عناصر مشتركة كثيرة: الأب والأبناء والأحفاد، المكان والزمان المجازيان، أسطرة الواقع، التكرار والتناظر، تواتر «الفتوّات»، العدل المهزوم والظلم المنتصر، فساد الزمان وفساد الإنسان، وذلك «السَحَر الغامض»، الذي ينبئ ببدء الخليقة.. يضع التصور الروائي العناصر المشتركة في روايتين مختلفتين في البنية والمنظور، أو في بنيتين مختلفتين تنتجان تأويلين غير متشابهين لمعنى التاريخ. ترتكن البنية الروائية في «أولاد حارتنا» إلى مبدأ «السابق الذي يفسّر اللاحق»، الذي يوصل إلى يقين التشاؤم، المؤسس على «شر – أول»، يتناتج منتصراً. بينما تتكئ البنية الثانية على مبدأ مغاير: «اللاحق الذي يفسر السابق»، منتهية إلى اللايقين، أو إلى يقين الاحتمال، الذي يوحد المتوقع واللامتوقع، وينتظر الدهشة من اتجاه مجهول. يلغي تفسير اللاحق بالسابق معنى الزمن في «رواية الأجيال»، ويرحّل إلى المستقبل كوابيس الماضي، على خلاف «الزمن الطوباوي» الذي يئد «التاريخ الشرير»، وينفتح على زمن مفتوح على الأمل.

على خلاف «أولاد حارتنا» تستبدل «ملحمة الحرافيش» التكرار المتغيّر بالتكرار، والحلم بالكابوس وزمن الأجيال المفتوح بزمن المقولات المغلق، والملامح الإنسانية الواضحة بالملامح المبهمة، والأزمنة المتتابعة بالزمن الجوهري، والفردوس المفقود بالجحيم الموجود.. .. يخيم اليأس على الروايتين، ينفتح على اليوتوبيا في رواية وعلى اللاشيء في الرواية الأخرى. ليس غريباً، والحالة هذه، أن تكون «الصخرة» عنصراً ثابتاً في «أولاد حارتنا» تشهد على القتل والوأد والمعاناة، وأن تكون «تكية» الدراويش عنصراً ثابتاً في «ملحمة الحرافيش»، حيث الأرواح تعالج أوجاعها بالأناشيد. فسر الروائي التاريخ، مرتين، بشكلين مختلفين، ورفضه، مرتين، بطريقتين مختلفتين. فسرّه في المرة الأولى وأعلن موته، بعد أن أعلن التحقق الشيطاني لـ«زمن الأصول» عن أفول

«الأصول»، وبعد أن استأنف «عرفة»، الذي لا أصل له، سيرة «المستبد المفرد» وتحالف مع السلطة المفردة. وفسّره في المرة الثانية واستجار باليوتوبيا، دون أن يرى في اليوتوبيا فضاء اجتماعياً يقوم وراء التاريخ، بل ممارسة تاريخية «يسردها» أفراد، يتميّزون بـ«الرؤية» والمعرفة وطاقة الانتظار المقاومة.

في العائش في الحقيقة»، العمل الذي أغلق به محفوظ تصوره للعالم، يخرج «الباحث عن الحقيقة» من رحلته بالإعجاب بـ«الجمال الفاضل» والانجذاب إلى الأناشيد الغامضة، مؤمناً بأن الحقيقة تعاشر النار ولا تحترق.

مراجع الدراسة :

نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، 1997 (الطبعة الثامنة).

نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى 1977 .

ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، دار الحوار، سوريا، 1985، ص: 69 .

امبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 35 .

سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص: 208 –216 .

روجر ألن: الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص: 166 .

Evil: Edited by J.L. Geddes, Routledge, London, 2001, P: 97.

P. Ricoeur: temps et recit. T: 3. Seuil, Paris, 1983, P: 189.

E. Honig: Dark Conceit, the making of allegory, Oxford University Press, 1966, P: 155 – 158.

E. Melitinsky: the Poetices of myth, Routedge, London, 2000, P: 235.

Remo Bodei: Geometric des Passions, p.u.f. Paris, 1997, P: 19.

نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته، رجاء النقاش، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1998 .

نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث: هنري جيمس، د. هـ. لورنس، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة 1994، ص: 305 –306 .

لماذا عاد محفوظ إلى أخناتون بعد أربعين عاماً؟

أنهى محفوظ «مرحلته التاريخية» برواية «كفاح طيبة» -1944- مبتعداً عن حلم راوده طويلاً، بوضع تاريخ مصر كله في شكل روائي. وحين سأله جمال الغيطاني عن السبب الذي دعاه إلى التخلّي عن مشروع بذل فيه جهداً طويلاً أعطى إجابة غامضة: «مات التاريخ»، أي انطفأت الرغبة في استرجاع أطياف قديمة. أمّا السبب الذي دعا محفوظ الشاب إلى الرحيل إلى «مصر القديمة»، فتفصح عنه إجابة أخرى: «استعصاء الحاضر». كأن «القاهرة الجديدة» -1945- مفتتح مرحلة جديدة، سهلة المنافذ ونظيفة الوضوح، يحاور الروائي قضاياها دون جهد كبير.

بعد أربعين عاماً عاد الروائي مجدداً إلى زمن الفراعنة، في رواية عنوانها «العائش في الحقيقة» -1985- مستعيداً أطياف أخناتون، الذي نظر إليه بإعجاب في زمن سبق. والسؤال الذي يفرض ذاته هو التالي: لماذا عاد محفوظ إلى زمن فرعوني، انطفأت الرغبة في كتابته منذ زمن طويل؟ والجواب لا صعوبة فيه منذ أن وشى الروائي به وتحدث عن «استعصاء الحاضر». بيد أن الجواب المفترض يتداعى سريعاً، ذلك أن الروائي الشيخ أدرك معنى الحاضر، وروّض ما استعصى عليه بكتابة روائية متواترة.

روّض الروائي ما استعصى عليه وبلغ نهايات الطريق. ولذلك يأتي الجواب من نهايات الطريق لا من حاضر بدا، ذات يوم، ثقيل الأقفال. والحاضر، الذي ردّ الروائي إلى «أمجاد الفراعنة» ماثل في روايتين، ترحّلان إلى «مصر القديمة» أسئلة راهنة لا قديم فيها. والرواية الأولى هي «عبث الأقدار» التي تحدّثت، في «زمن ملكي»، عن الأسرة الحاكمة واحتكار السلطة، وعن حق الشعب في كسر الاحتكار وتجديد السلطة. انطوت الرواية اللاحقة: «رادوبيس» على أسئلة من الرواية الأولى، تمس السلطة العابثة، وتصل بين «العبث الملكي والكارثة. ليس الحاضر، الذي تأبّى على الوضوح، إلا «الحاضر الملكي»، الذي كرهه الروائي وأراد أن يهجوه، فأنزل هجاءه على ملك فرعوني قديم، مستولداً الحيطة من المكر الروائي. ولهذا تُفسّر «العائش في الحقيقة» بزمن

القول وبما أرادت أن تقوله، لا بمقارنة شكلانية بين «الرواية التاريخية» الجديدة وما سبقها، لأن «العهد الملكي» قضى منذ ثلاثين عاماً تقريباً .

يكشف القول الروائي في «العائش في الحقيقة» عن دلالة العودة إلى مرحلة ماضية، ويوطّد الشكل الروائي: أي شكل «الرواية التاريخية» الدلالة ويثبّتها. وتتراءى في الحالين، ستة وأربعين عاماً من الكتابة الروائية، التي اختلفت إلى أشكال روائية متعددة متجددة، واحتفظت بالسلطة موضوعاً ثابتاً لا يتوارى. ومع أن الرواية التاريخية المتأخرة، أي «العائش في الحقيقة»، احتفظت بالثابت السلطوي مرجعاً، فما جاءت به يختلف عما جاء في الروايات التاريخية السابقة. فليس فيها ما يحيل على واقع معيش، ولا في زمنها ما يلتمس من أخناتون مرجعاً وملاذاً. فقد تحرّرت ذاكرة الروائي العجوز من صورة الملك التركي «فاروق»، ومن أطياف جنود الاحتلال الإنجليزي، ومن سلطة تفتش في ثنايا الصدور. بقي الروائي، وقد سار في شتاء العمر طويلاً، مع أسئلة قديمة وإجابات مرغوبة لا تجيء كاملة .

وقع اختيار محفوظ على أخناتون، الملك المهزول الذي تختلط فيه سيماء الرجل بملامح الأنثى، ويحمل في صدره صلابة الأنبياء. ذلك الشاحب الناحل الذي يحب فيه الآخرون ضعفه، ويرون في ضعفه منفذاً إلى ما يريدون، دون أن يلتفتوا إلى روح مضيئة لا تعرف الكراهية. ارتكن الروائي إلى شخصية تاريخية تقصّى أخبارها، قبل أن يكتب «عبث الأقدار»، واحتفظ لها بذكرى مضيئة. انجذب محفوظ إلى الفضيلة الكاملة، التي دعا إليها أخناتون. وانجذب أكثر إلى المآل المأساوي الذي ينتظر دعاة الفضيلة. يُنطقه في روايته «أمام العرش»: فيقول: «وجدت الناس في ضلال وأنّه آن لهم أن يواجهوا الحقيقة بكل أبعادها»، ويتركه يصف مصيره بالكلمات التالية: «لم يعرف ملك حياة أسمى من حياتي ولا مُنيَ بنهاية أتعس من نهايتي». تفسّر جمالية الدعوة ومأساوية المآل السبب الذي دفع بالروائي الشيخ إلى تذكّر أخناتون مرة أخيرة، وتأمل الحقيقة الشاسعة، التي يهرب البشر من مواجهتها .

تميّز أخناتون، الذي عوضته قوته الروحية عن ضعفه الجسدي، بأمرين: انصرف عن الشؤون الدنيوية انصرافاً كاملاً، منصاعاً إلى نداء داخلي يأخذ بيده إلى أرض الحقيقة، وتمرد على الدين الموروث القائل بتعددية الآلهة، مُؤثراً عليه ديناً يقول بالتوحيد. غير أن هذين الأمرين أفضيا، رغم نبلهما، إلى ضعف الحكم وتآكل السلطة. وكان على أخناتون، الذي تزوج بامرأة جميلة تدعى «نفرتيتي»، أن يدفع ثمن تمرده على الديانة الموروثة وعلى قواعد السلطة، وأن يرحل عن الحكم والحياة معاً، بعد نعته

بصفة «المارق» الذي سخَّف السلطة والبلاد. وواقع الأمر، أن في سيرة أخناتون إشكالاً متعدد الوجوه: فهو الضعيف في علاقته بشؤون الحياة والقوي في علاقته بالرسالة التي يدعو إليها، وهو الذي يجرّ البلاد إلى التداعي وينادي بالعدل والمساواة بين البشر. بيد أن «المارق» يتكشف، من وجهة نظر أخرى، متمرداً وحالماً ومغترباً بامتياز. يتمرد على ديانة أجمع عليها الآخرون وأنكرها عقله، ويحلم ببشر يعيشون في الحقيقة ويفتشون عنها بشكل حقيقي، ويغترب عن مجموعة بشري لم يعش تجربته ولم يدرك ما يقول. ولهذا كان عليه أن يحمل دعوته المشرقة وأن يرحل ملعوناً، إلا من زوجة فاتنة آمنت به ولم تستطع أن تمنع عنه ظلم الآخرين.

يتوالد التمرد الذي لا يموت وينتهي المتمرد إلى موت لا هرب منه. كأن في المتمرد نثاراً من ربيع تغتاله بقية الفصول. يبدأ محفوظ روايته بسطور متأسية عن «مدينة المارق»، التي كانت: «مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة، لا تنبض بها حياة ولا تندّ عنها حركة، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة وتلوح في قسماتها أمارات الموت». وينهي روايته بكلمات عن الذي بحث عن «حقيقة أخناتون» وانتهى إلى جواب: «ولعي المتزايد بالأناشيد. وحبي العميق لتلك السيدة الجميلة». يندثر المتمرد ويظل التمرد عصياً على الرحيل، ويجد أخناتون من يدرك «حقيقته»، ولو بعد زمن. يأتي التمرد، كما يشير الملك المهزول، من تجدّد الحياة الذي يطالب بتقويض ما تقادم، وتهزم المتمردَ سلطةُ التقاليد التي لا يهزمها أحد. مهما تكن المفردات التي تصوغ أحوال المتمرد وخيبته الوشيكة، فإن رواية محفوظ ترى إلى السلطة والتمرد وترى وراءهما معنى الحقيقة. ولعل جدل الحقيقة والسلطة، في بناء روائي حواري يقترح الزمن ويتحرر منه، هو الذي جعل محفوظ يتخذ من أخناتون مجازاً. يقرأ فيه مآل الملك الذي أراد أن يكون رسولاً، ومصير الحقيقة التي تغشى عنها الأبصار. ينتمي أخناتون إلى زمنه وتنتمي قضيته إلى كل الأزمنة، كما لو كان في أقداره المؤسية مرآة واسعة تتراءى فيها دلالة القيم الكبيرة مثل: الحقيقة والبحث عنها، العدالة وما تنتهي إليه، الإيمان والتضحية، السلطة وخراب النفس البشرية. فأخناتون، الذي دعا إلى إله واحد، دعا إلى قانون يطبق على البشر جميعاً، ويقبل به البشر وهم ينصتون جميعاً إلى صوت الحقيقة. وبهذا المعنى، يكون محفوظ قد كتب عن معنى الحقيقة وصعوبات البحث عنها، وهو يكتب عن «رسول» رحل في منتصف الطريق.

ساوى محفوظ بين أخناتون وصعوبة الحقيقة، ووضع الحقيقة المؤنسنة في شكل روائي حواري، ينطق بالأحكام جزئية ومبعثرة. ففي الحقيقة المقصودة ما يحجب دائماً

بعض وجوهها، بل أنها لا تظل حقيقة إلا إن بقيت منقوصة، فتجلّيها كاملة إعلان عن موتها. ينثر محفوظ الشكوك أحكامه في أكثر من مكان، كأن يقول: «لا نشهد من الزمان إلا اللحظة العابرة، والعجز والموت يحولان بيننا وبين رؤية الحقيقة»، أو «سيدلي كل رجل بما يؤكد أنه الحق، بينما ينطق عن هواه»، أو «بل لعله أنقى المذنبين ضميراً وأصفاهم نية»، «إن السماء تمطر تجارب متناقضة». لا أحد يرى الحقيقة، وإن رأى البعض بدايات دروبها. وما موت أخناتون، وهو أنقى المذنبين ضميراً، إلا نتيجة لوهم تملّك الحقيقة. لا يكتفي الروائي بأفكاره المعلنة، فهو يعيد إنتاجها، بشكل أكثر اتساعاً ورحابة، في شكل روائي مطابق، مختاراً مجاز الرحلة. فاستقصاء الحقيقة رحلة شاقة، تبدأ بمدينة متربة أسدلت ستائرها، وتنتهي بأناشيد الطمأنينة العابرة. والرحلة -المجاز، التي طرق دروبها الكثير من البشر، هي الرحالة المقيّد بخيوط الموت والعجز. تفضي الرحلة إلى غير ما بدأت به، بعد أن يلتقي الرحالة ببشر ينطقون عن الهوى ويعتقدون أنهم يقولون الحقيقة، وبآخرين تحرّروا من أزمنتهم الضيقة وانتبهوا إلى ما لا يرى. وشخصيات الرواية، وهي خمسة عشر شخصية، مرايا متفرقة تنطق بتجارب متناقضة، يستولد الرحالة منها معنى سعيداً ومنقوصاً في نهاية المسار.

ما الذي جعل محفوظ يعود إلى أخناتون بعد أربعين عاماً؟ تأتي الإجابة من اتجاه وأكثر. تأتي أولاً من مجاز رحلة البحث عن الحقيقة، التي لا تنتهي إلى الموت والتداعي، كما هو الحال في روايات محفوظ المختلفة، بل إلى شيء قريب من الطمأنينة الحزينة. ولعل تأمل «العائش في الحقيقة»، بلا أحكام مسبقة، يكشف تطابقاً في التصور بين الراوي والروائي، وتقارباً إلى حدود التطابق بين ما يبصران وما أبصره أخناتون. كأن محفوظ العجوز أراد أن يختبر ما وصل إليه، متوسلاً شخصية تاريخية جذبته منذ زمن. وتصدر ثانياً عن المقولات الكلية التي أدرجها الروائي في روايته. فبالإضافة إلى موضوع السلطة، وتكون بالقوة الطاغية أولا تكون، رأى الروائي إلى الحقيقة والخير والجمال والعدالة وطبائع البشر القابلة للفساد. فلا هو معنيٌّ بالحاضر المعيش ولا هو مكتفٍ بأخناتون وزمنه، بل أنه منصرف إلى الزمن الواسع الذي يخلق القيم ويطردها في آن. يستبين الجواب، ثالثاً في شخصية أخناتون، التي تترك السلطة وتسير مطمئنة وراء المعرفة، وتجاهد وتموت سعياً في الوصول إليها. كأن أخناتون، يخبر في أقداره، عن العلاقة بين الموت وامتلاك المعرفة، وبين الحياة وتأبى الحقيقة الذي لا ينتهي. وبهذا المعنى تكون «العائش في الحقيقة» رواية عن صعوبات الحقيقة لا رواية عن السلطة، كما اعتاد محفوظ أن يفعل، وإن كانت السلطة وجهاً من وجوه الرواية.

يؤكد محفوظ المعنى الذي يقصد إليه في الشكل الروائي الذي اختاره، وهو الشكل التاريخي الذي اتكأ عليه في «مرحلته الفرعونية». يعلن الشكل عن نهاية الرحلة الروائية، أو عن انغلاق الدائرة الروائية، حيث النهاية تعود إلى البداية، والروائي يفرش صفحاته معلناً عما وصل إليه. وإذا كان في الشكل الروائي ما يحقق اللقاء بين «عبث الأقدار» -1939- وهي الرواية الأولى، و«العائش في الحقيقة»، وهي الرواية الأخيرة، قائلاً بتحقق الحكاية، فإن في القول الروائي الأخير ما يعالن بفلسفة محفوظ وتصوره الأخير للعالم والتاريخ: لا تنتصر الحقيقة ولا تموت، لأنها تعثر دائماً على مَنْ ينصرها ولا ينتصر. والحقيقة التي تنتصر زائفة، ذلك أن انتصارها يختلس منها فضيلة البحث، والحقيقة هي البحث المفتوح عنها لا أكثر.

وقد يقال، بداهة، أن محفوظ كتب بعد رواية «العائش في الحقيقة» أكثر من عمل، وكتب قبلها أعمالاً عن السلطة والتاريخ والمعنى «أمام العرش» مثلاً -1983. غير أن تلك الأعمال كانت هوامش على أعمال سبقت وإضاءات لها و«بحثاً عن الحقيقة ما تخلى عنه محفوظ يوماً». وقد آثر الروائي، الذي أبصر ما لا يراه غيره، أن يضع رؤيته الأخيرة في رواية - شهادة، واصطفى أخناتون موضوعاً وزميلاً ومرآة صقيلة. أراد الروائي في الماضي أن يكتب عن أخناتون ونسيه، بعد أن حاصره حاضر واعد وبذيء المفاجآت. وحين عاف الوعود وغادرته الدهشة، عاد إلى الملك القديم، يحدّثه ويستمع إليه، ويكتبان معاً حكاية واحدة. ولن يقع الباحث، في خطأ كبير، إن قارن، على مستوى الرؤية، بين «عبث الأقدار» -1939- والرواية الأخيرة. فالرواية الأولى، رغم قيمتها الفنية المحدودة، تشكّل موقعاً نادراً لقراءة تصور محفوظ الشاب للعالم، حايث أعماله اللاحقة دون تغيير كبير. و«العائش في الحقيقة» نص نظير يفصح، بلا إبهام، عن نظر محفوظ إلى الوجود، بعد أن دخل إلى العقد الثامن من عمره المضيء، وتابع النظر إلى حقيقة تموت في المنفى.

الحكاية والتاريخ في «مدن الملح»

أما «مدن الملح» فليس سهلاً أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية.

عبد الرحمن منيف.

عناصر مترافدة أفضت بنجيب محفوظ إلى الكتابة الروائية: زوّدته ثقافته الفلسفية بمفاهيم تسائل وضع الإنسان وتمنع عن المتسائل نعمة اليقين، كأنه، وهو يكتب الرواية، يرحِّل قلقه من حقل فكري مجرد إلى آخر، يتيح له أن يشخصن المفاهيم ويذيبها في مصائر البشر. امتزجت الفلسفة بقراءة مكثّفة للتاريخ المصري القديم، حرّضت الروائي على كتابة الرواية التاريخية، والانتقال منها إلى رواية تقف على الحاضر وتضعه في أشكال لا تكفّ عن التجدّد. كان محفوظ، في رواياته المتتاتجة، يرى في السلطة شرّها وفي الشر انتصاره، ويرى في الكتابة مقاومة تعبث بالشر وبانتصاره الذي لا يكتمل. ولعل السلطة، التي تجسّد شراً يهزم غيره ولا ينعم بالنصر، هي التي علّمت محفوظ تخليق الشكل الروائي المخادع، الذي يضع في الماضي أسئلة سلطة راهنة، ويبدّل الماضي السلطوي إلى زمن عصيّ على التحديد. كأن الروائي، وهو يحرّض على سلطة يخشاها، يستبدل بوجهه قناعاً، ويباعد، ما استطاع، بين الوجه والقناع، كي يحفظ وجه الروائي سليماً وبعيداً عن الخراب.

إذا كان محفوظ الذي اتخذ من القاهرة مكاناً روائياً راسخاً، قد قرأ السلطة في زمن مجازي، يوحّد بين الأزمنة السلطوية كلها، آيته «الحرافيش» و«أولاد حارتنا» و«العائش في الحقيقة»، فإن عبد الرحمن منيف، الذي لم يلتقِ بـ«قاهرته» عاين أحوال السلطة في مكان – مجاز. ففي رواية «شرق المتوسط»، التي ترصد سجوناً واسعة وضيّقة، عواصم عربية منظورة وغير منظورة، وفي «النهايات» قرية «طيّبة» مخذولة، توجد في البلدان العربية كلها وفي لا مكان، و«مدن الملح»، التي هجّنها النفط وتنتظر

الأفول، ممتدة من مشرق العالم العربي إلى غربه. ارتاح عبد الرحمن إلى مكان متخيّل مخادع، يرضى به الرقيب ولا يرضى عنه، وارتكن محفوظ، وهو يهجو السلطة، إلى زمن محكم الأقنعة. تشاطر الروائيان، في علاقتهما بالسلطة، تجربة «التقيّة»، التي تستولد من الوجه قناعاً، ولم يتوازعا تجربة المنفى، التي حرّرت محفوظ من قناعه أحياناً، وألزمت منيف بقناع دائم الحضور.

المنفى: عنصر أول في تصور منيف للعالم، يحكم أسئلته ويسكن حساسيته ويملي عليه المواضيع. والمنفى، في حروفه الأربعة الصغيرة، هو النفيُ والإلغاء وعدم الاعتراف، وهو الظلم المعيش، الذي يفرد إنساناً من غيره ويمنع عنه حقاً طبيعياً، وهو رغبة بالتساوي مع آخرين وبإقامة لا تحاصرها المفاجأة. يبدأ النفي من مصادرة المكان ويتحوّل، إن تجدّد، إلى رؤية مأساوية للعالم، كما لو كان المنفى معلماً قاسياً، يعاقب التلميذ قبل أن يختبر اجتهاده. يردّ المنفى، في بداياته، إلى المكان ويرتد إلى السياسة، حين لا يصير المكان وطناً، فبين الوطن ومكان الإقامة فرق كبير. يحتقب المكان، من حيث هو، إنساناً مجرداً، ويحتضن الوطن مواطناً تميّزه حقوقه وواجباته، وتعيد خلقه إنساناً مسؤولاً. وهذا الفرق، في شرط عربي يعرف الواجبات لا غيرها، يمحو الفواصل بين الوطن والمنفى، ويضع على قلم منيف موضوع: السجن، الذي عالجه في روايتين، بينهما مسافة زمنية، هما: «شرق المتوسط»، و«الآن.. .. هنا». يصبح المنفى، في الأوطان التي لا تريد أن تكون أوطاناً، مجازاً تراجيدياً، يتهم سلطات تخذل الحق وتنصر اللامعقول. وعن المنفى، الذي لا وطن فيه، يرحل السجين السياسي، في «شرق المتوسط»، إلى منفى جديد، وعن المنفى، الذي ما صار وطناً، يرحل صيّاد «النهايات» إلى المقبرة.

بدأ منيف الإنسان من المنفى، بالمعنى المكاني، وأوصله تعاقب المنفى إلى دلالته السياسية. بيد أن المنفى زاد اتساعاً حين ظنّ، منيف الشاب، أن في العمل السياسي المباشر ما يهزم المنفى ويحقق الأوطان. لم يأتِ السياسي الجديد، كما يصرّح الروائي، إلا بما جاء السلطوي القديم، فرّقت بينهما السلطة، التي احتلها طرف وانتظر احتكارها آخر، ووحّدت بينهما، لاحقاً، سلطة تجانس القديم والجديد، وتعطي الطرفين نهاية متناظرة. يتحدث منيف، وهو ينظر إلى ماضٍ مخذول توقّع منه وطناً، عن «جو السياسة الأمية والمتقلبة التي تغمر الساحة العربيةً من أقصاها إلى أقصاها»، وعن «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالشطارة والقسوة الانتهازية، وصولاً إلى الخسة، في آن واحد». ساوى الروائي، حين انتسب إلى السياسة المباشرة، بين

السياسة وعمران الحقيقة، قبل أن يصطدم بسياسة «خسيسة» لا علاقة لها بالسياسة، تتعهد الأمية وتعتقل الأخلاق. لهذا كان عليه، وهو الرومانسي النظيف، أن يهجر «المنفى الحزبي» وأن يقصد «الوطن الأدبي»، الذي يُعرِّف السياسة نزاهةً وتضامناً وإبداعاً. إنها السياسة في الأدب، التي تبشّر بالمعرفة والجمال والحقيقة، وهي سياسة الأدب، التي تحاور الواقع المعيش بأشكال تقترب منه ولا تستنفذه، وتحاور القارئ بمعيش مرهق وبمستقبل ينصر الروح.

بحث عبد الرحمن، في أزمنة مختلفة، عن: «الآخرين»، مؤمناً بأن المنفيَّ المفرد لا يبني وطناً. كان عليه، في تجربة مُحبِطة، أن يطرد «الآخرين»، الذين نعتهم بـ«القسوة الانتهازية»، وأن يذهب إلى «آخرين» جدد، يحقّق معهم حواراً صادقاً، يدعون بـ: القراء. بقي، في الحالين، مشدوداً إلى الوسائل والمواضيع والغايات، التي تعيّنه جزءاً من الآخرين الجدد وتجعل الآخرين جزءاً منه، وهذا الوضع، الذي يغيّر الأداة ولا يغيّر الهدف، خلق منه كاتباً نوعياً يدعى: الكاتب – الشاهد، الذي ينتج: الرواية – الشهادة. ولعل هؤلاء الآخرين، الذين شاء الروائي أن يكون منهم ومعهم، هم الذين يقترحون عليه أن يكتب عن أحلام مؤجلة وكوابيس متحققة، تكشفت عارية في هزيمة حزيران وفي القمع الموسّع والنفط الذي يعتقل صاحبه. يشهد الروائي، كتابة، على ما يعيشه الآخرون ولا يحسنون كتابته، مندداً بما يندون به، وناظراً إلى أفق مرغوب ينتظرونه. تأخذ الرواية – الشهادة، التي تدوّن أحوال من لا يعرفون التدوين، بـ«لغة وسطى»، تقرّب بين القارئ والروائي، وبين الرواية ولغة محتملة، يصوغها القارئ والروائي معاً، بعيدة عن لغة المدرسة الرسمية وقريبة من لغة «الآخرين». تتكوّن «اللغة الوسطى»، التي لم تتكوّن بعد، في عقد كتابي يطمئن إلى حاجات البشر، قبل أن ينصت إلى تاريخ الكتابة. ولعل هذا العقد، الذي يضع «الآخرين» فوق الكتب، هو الذي يمد منيف بمتخيل روائي طليق، يخلق أشكالاً أدبية، لا ترتهن إلى موروث جاهز، ولا يفتنها وافد أدبي غريب.

ما الذي يرسل بمنيف إلى صحراء عذراء لم تسقط عليها، بعد، لعنة النفط، وما الذي يأخذ بيده إلى عراق انقضى عرف، في القرن ما قبل الماضي، قائداً طموحاً أحزنته ابنة معوّقة النمو؟ يأتي الجواب المباشر من الروائي، وتصدر عن مسيرته الذاتية إجابة غير مباشرة، أكثر وضوحاً. يرى الروائي في التاريخ ذاكرة إضافية، يأمر بها حاضر يكرّر أمسه، ويرى في الكتابة الروائية للتاريخ قراءة نزيهة تصحح أخرى، تعظّم الحكام وتختزل التاريخ إلى قراءة «تَجُبّ صوت الحقيقة». غير أن في مسار منيف ما يُكمل قوله ويزيده وضوحاً، ذلك أن في «السياسة الرسمية»، التي انجذب إليها

وابتعد عنها، ما يطرح أسئلة عن فساد السياسة، القديمة منها والجديدة، كما لو كان التاريخ الذي تدور فيه، يسمح بالسلطة المغلقة، وينهى عن سياسة لا تأتمر بأوامر السلطة وتتشيّع لمرجعها الأول. لا نظرية في السياسة بلا نظرية في التاريخ، يقول مَنْ لا يكتبون الرواية، وأمس السلطة يفسّر حاضرها المغلوب، يقول الروائيون. وعن هذا الأمس بحث منيف، وهو يسائل تداعي «الأنا» السلطوية، ويتذكّر الغازي الاستعماري، الذي ترأف به اللغة الفارغة وتدعوه بـ: «الآخر». يكشف البحث، في اتجاهيه، عن تاريخ شعبي مغيّب، وعن تاريخ وطني لا يجب تغييبه، مبرهناً، بلا إبهام، أن «التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان».

«الرواية أداة لمعرفة أفضل للحياة، ومهمتها الأساسية تغيير الإنسان لا تغيير الواقع»، يقول منيف. يشير الروائي، الذي يفسّر الحاضر بماضيه، إلى المعرفة التي تنتج الرواية وإلى المعرفة المغايرة التي تنتجها الرواية. فالأخيرة، أي المعرفة الفنية، توحي ولا تفسّر، وتضيء الأسئلة ولا تقرّر الإجابات. معرفة تتوقع أن تغيّر منظور الإنسان إلى الواقع، ولا تغيِّر من الواقع شيئاً. لا يخلق الأدب وطناً، بل يجعل المنفى أقل وَحْشة.

مدخل أول:

1 - حين تركنا الجسر : في البدء جاءت الهزيمة :

يبني الإنسان الطليق جسراً كي يعبر فوقه، ويدافع عنه ناصراً هويته ودلالة البناء. في الجسر، الواصل بين ضفتين، توسيع للمكان ورغبة في الانتقال وقهر لمانع خارجي. وفي التخلي عن الجسر، الذي أرهق الإنسان بناؤه، رغبة مبتورة في إنسان مبتور، وامتثال إلى اتجاه وحيد يضيّق الأمكنة. يبدو الإنسان راضياً حين يبني جسره، وتنتشر الكآبة إن خان الجسر الذي بناه، ذلك أن للجسور أرواحها أيضاً. يخذل الإنسان جسره حين يخذل روحه، التي تستيقظ حين يستعيد المخذول البناء المفقود ورغبة الانتقال.

«حين تركنا الجسر» نص نموذجي عن المهزوم الذي تخلّى عن جسره، وكتابة فاتنة عن وعي يتاخم الجنون. نص كثيف متوتر يسرد أحوال مهزوم ترفض روحه الهزيمة، ويشقى عقله في تأمل مصادرها. يقول الروائي على لسان إنسانه المتمرد على الهزيمة: «العجز يسري في الدم، وسيأتي يوم لا ينسل رجال هذه الأمة إلا الأقزام والمشوّهين، والأقزام والمشوّهون لا يعرفون إلا أن يموتوا رخيصين! ص: 20». يأتي القول غاضباً ومباشراً ومنذراً بهزائم قادمة تدثّره، في إيقاع متصاعد، طبقات إشارية

توطد تشاؤمه، تتحدث عن «العيون المهترئة، الرجل المخصي، القرد الأسود وأضواء تنصب على الشارع البارد برخاوة عاجزة..».. يبوح الراوي، وهو جندي عادي مهزوم، بكوابيسه وبأطياف مروعة تنخر عظامه، دون أن يشير، إلا بشكل ومضي، إلى صنّاع الهزيمة، كأن الخوف، الذي زرعته فيه المؤسسة الرسمية، يمنعه عن الكلام في «الثكنة» وفي الغابة الموحلة أيضاً. يحجب الراوي وجوه «السادة الزائفين»، دون أن يمنعه الحرص المجزوء عن مساواة الهزيمة بالسلطة والمأزوم، الذي لم يعثر على روحه بعد، بـ«الأقزام المشوّهين». يتوزّع «الخصاء» على سلطة تهزم جنودها وعلى جندي يتخلّى، بيسر، عن الجسر الذي بناه.

يسرد الراوي هزيمته الروحية وتمرد وعيه على الهزيمة اللامعقولة، بنبرة عالية مريرة، هي نبرة الوعي الوطني العفوي، الذي أدمته الهزيمة وأمضّته أسبابها الغامضة. يوزّع الوعي الممزق الأسباب على «الأوامر» و«الخصاء المعمّم»، الذي يلفّ أمة تقبل بالموت الرخيص. يطرح الراوي أسئلته، ويصوغ الروائي الأسئلة بأدوات فنية مطابقة، منجزاً فضاءً روائياً يبني، إشارياً، صورة الإنسان المعطوب وبحثه الشاق عن المعنى. فالفعل الروائي، الذي يضطرب في روح مليئة بالثقوب، يدور في طبيعة باردة يطارد فيها «الصياد»، وهو الجندي المهزوم، طيراً فاتناً مكر به وتأبّى عليه. كأن الطبيعة، بأشجارها ومياهها وطيورها، هي الحيّز النقي، الذي يكتشف الصياد فيه طبيعته المعطوبة وطبيعة سويّة سابقة، لم تشوّهها اللغة المتكلّسة وأوامر المهزومين. تتعين الطبيعة خلاء بريئاً، غريباً عن مدينة رخوة الضوء وعن غبار معركة لم تقع، يلتقي الإنسان المأزوم فيه بطبيعته، ويتذكر «طبعاً أولياً» لم يعرف التشوّه والانكسار. غير أن الحوار الخصيب بين الإنسان والطبيعة يقضي بموضوع يصل بينهما، يضع الإنسان أمام الطبيعة، ويدع الأخيرة تهذب الإنسان وتردّه إلى الصواب.

الصيد هو الموضوع الذي يصل بين الطرفين، يتأمل الصياد فيه وجوه الطبيعة، وتختبر الأخيرة به أحوال الإنسان وأدواته. والصيد، في الحالين، تجربة تعاين إمكانيات الإنسان وعادة قديمة وعقد، لا ضمان فيه، بين الصياد والطريدة، بقدر ما هو، أحياناً، مطاردة غريبة، يطارد الصياد فيها روحه المضطربة، قبل أن يطارد عصفوراً ناحلاً جميل الريش. بل أن في الصيد مجازاً رحيباً قوامه التنافس والسباق المتبادل وحفرة أخيرة، يسقط فيها أحد المتنافسين. ولأن في تجربة الصيد ما يتجاوز البندقية والطلقات يتغير الصياد، إنْ وقع على طرائد رخيصة، ويتغيّر أكثر إن اصطدم بطير عصيّ على الصيد. ولذلك، تعيد «البطة الأسطورية»، في رواية منيف، صياغة صيادها

«زكي النداوي»، ويعيد الصياد المخذول اختراع الطائر المتأبي على الصيد. يساوي الصيد، رمزياً، بينهما، يستولد شخصيتين متناظرتين، رغم ريش ملون يكسو أحدهما وغلظة متجهمة تسكن وجه الآخر وروحه.

يزامن الصيد الطبيعة الباردة، ويشهد الطرفان على صياد مهووس، مراياه برد قارس وسماء ممطرة وأرض موحلة، وطير جميل يهجس به الصياد وتخطئه طلقاته. يصبح الصياد في هذا الفضاء الرمادي، المصاغ من الوحل والرطوبة والخيبة، وجوداً رمادياً، ينطق بالحقد واليأس والأسى، وسيلاً كلامياً هاذياً، تطفو فوقه «الخنازير المشوّهة والقرد الأسود والذئب الأعور والديدان الميتة وبنات آوى الصائتة بفرح الأبالسة». يعيش الصياد، الذي عاش هزيمة حقيقية في معركة وهمية، سقوطه باحثاً، بين الأشجار، عن نصر بائس يعوّض به هزيمة فادحة، في دورة مخفقة تزيده سقوطاً، وترفد هذيانه الكلامي بهذيان جديد. ولن يكون صيده الأخير، وهو المؤرق برجولة مؤجّلة، إلا صورة عن خصائه المستحدَث.: «أقبح بومة تراها العين.. باردة، ميتة». يليق بـ«البطة» الفاتنة صياد سوي، وتسقط «البومة» على صياد يستبدل بالمعارك الحقيقية مصائد صغيرة وبالعمل الجماعي كلباً صبوراً حزين المصير. تجتمع في «وردان»، كلب الصياد وظلّه، دلالات متعددة: فهو «محاور» الصياد الوحيد والموقع الذي يُسقط عليه غضبه، بل أنه الصياد ذاته، وقد انقسم إلى جزء مسكين يمثّله الكلب البائس الصبور، وإلى آخر قاس غليظ، يتجلى في صياد يهدّه اليأس العنيف. لذا يزامل الكلب الصياد في معركته الكبيرة المتوهّمة، ويموت بعد عودة الصيادة إلى الصواب، كما لو كان الكلب مرآة تعكس زمن الوهم البائس لا أكثر.

بنى منيف، في «حين تركنا الجسر»، عالماً مخذولاً مغلقاً، باقتصاد إشاري رهيف، إن لم يبنِ العالم المخذول في ذاته، الذي ينفتح مرة واحدة، قبل أن تمحوه تجربة مرهقة. ينفتح النص بشخص ذلك «الشيخ»، وهو الصيّاد السويّ، الذي حدّد الطريدة واقتصد الطلقات. إنه صياد مختلف، لا كلب له، يعرف أوان الطير الفاتن وتنقّلاته، يعرف أكثر ممّا يقول، ولا يسعى إلى معارك متوهّمة. في الشيخ، الذي استوطنته تجربة عاقلة، ما يفضح خفّة الصياد المريض وما يربك يأسه ويضعه في بداية درب صحيح. فبعد اليأس المطلق، الذي يزيده الصيد المريض يأساً، تخلع التجربة المرهقة قناع الطائر الأسطوري، الذي توهّمه الصياد الخائب، ليتكشّف طائراً قبيحاً ميتاً. ظفر الجندي المخذول بطائر على صورته، فهو لا يعرف قواعد الصيد، ولا يميّز بين الصيد والانتقام، وعليه بعد خيبته أن يدخل إلى تجربة جديدة. وما الحجر المحتجب الذي

صرع الكلب المسكين، بعد الصيد الخائب، إلا نهاية تجربة وبداية أخرى، يعود الصيّاد فيها إلى ذاته موحداً، بلا أوهام، وبلا كلب صبور يخوض الصياد فيه، وبه، معركة متوهّمة. يدرك الجندي السابق في النهاية: «أن جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر، وأنهم ينتظرون، ينتظرون ليفعلوا شيئاً..». يأتي من الوعي المأزوم ما يقيد الروح والبدن، ويأتي من الحوار العملي مع الطبيعة ما يعيد الوعي إلى قواعده، ويُدرج الإنسان الجديد في جموع البشر. طارد الصياد فريسته، وطارد مع الفريسة روحه الخائبة، إلى أن صادت البومة القبيحة روحه المشوّهة، وأطلقته سوياً مع روح جديدة. نقلت التجربة الصياد من عالم «القرود السوداء» إلى عالم البشر، الذين ينتظرون «عودة الجسر».

حقّقت الرواية اتساقاً فنياً نموذجياً، قوامه علاقات متناظرة متعددة، تعكس عالماً رمادياً وخيبة ثقيلة ووحشة مسيطرة. وهذا الرمادي المسيطر، الذي يستولد من العلاقات المتناظرة دلالات متوازية، هو الذي يفضي إلى تأكيد العلاقات وإلغائها، قائلاً بالصياد والجسر والكلب والبندقية، وقائلاً بما يساوي بين العلاقات جميعاً. توطّد العلاقات المتساوية معنى الهزيمة والوعي السديمي، وتخلق فضاء رمادياً متجانساً، أو قريباً من التجانس. وما هذا الفضاء إلا أثر لتداخل الجسر والكلب والوحل والبومة والطلقات الخائبة والطائر الجميل المحتجب.. .. تتكامل العلاقات وترفد الدلالات بعضها بعضاً، منتهية إلى فضاء متجانس قاس، يُكسر مرة واحدة. وهذا التجانس، الذي أنتجته الضرورة الفنية، هو الذي يضيّق الفعل الروائي ويضيّق عليه، ولا يوسّعه إلا بعنصرين ينتميان إلى حيّز لا تجانس فيه. وهو حال «الشيخ» الذي صقلته التجربة، وحال الحجر اللامنتظر، الذي أدمى الكلب وصرعه. وواقع الأمر، أن الروائي بنى ببصيرة نافذة، عالم البشر وهو يبني عالم الأشياء، وفصل بينهما، حيث في العالم الأول «شيخ» وأطياف بشرية بعيدة، وفي العالم الثاني مطر ووحل وبومة ميتة وبندقية مخفقة وكلب ذليل وصياد فقد روحه. يلوذ الصياد بالعالم الأول زمناً ويرسله وعيه المستيقظ، بعد حين، إلى عالم مغاير.

صاغ عبد الرحمن عمله بنسق إشاري محسوب، يُستَهل بـ«بنات آوى» ويُختتم ببشر يعرفون وينتظرون. تبدأ الرواية بصراخ حيواني مبتهج، تعطف على «فرح الأبالسة» جندياً «مخصياً» يطارد، مخفقاً، طائراً جميلاً، تحت سماء شباط الباردة، فوق أرض موحلة، ويوجّه الأوامر الزاجرة إلى كلب مسكين، لا يقل عن صاحبه إخفاقاً. فضاء موحش، هرب منه الدفء، واستبقى جندياً معطوباً، كلماته مثل طلقاته، تتناثر عمياء

مستدعية القرود والأفاعي والديدان والعناكب والجرذان الجرباء والفأر القطبي.. تعوض اللغة الفاحشة الصيد المخفق، بقدر ما يعوّض الصيد المتوهم المعارك الحقيقية. تصدر الكلمات - الطلقات عن مركز مأزوم منفلت المنطق والذاكرة، في «مونولوج» عصابي متدفق، يوحّد بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ويخلط الحاضر بالماضي والمخلوقات بالأشباح، كما لو كان زمن الروح المختنقة هو الزمن الوحيد، وزمن الذاكرة، التي لا زمن لها، مرجعاً لكل الأزمنة. وما اللغة السديمية التي تخترع المخلوقات وتعيد اختراعها إلا تعبير عن روح عمياء، تتعقّب طائراً أسطورياً وتقع على طير قبيح.

تكثّف الرواية النسق الموحش بنسق مواز مغاير يضيء، بإيقاع ثابت، ما خارجه، رافعاً أجواء الخيبة إلى تخومها العليا، كأن يستدعي الخيول المهيبة والطيور العائدة إلى أعشاشها والنهر المتدفق وأقواس قزح والأب الراحل، الذي ما وعد بأمر إلا وأنجزه. تُقرأ الرواية في موضوعها المباشر، وتُقرأ أكثر في إشاراتها المتعارضة، التي تواجه القبيح الفاشل بجميل ينكر الإخفاق. تتجمع الإشارات، بشكل لا تعوزه السخرية السوداء، في النعت المتواتر الذي يرمي به الصياد «البطة» المتأبية، وهو: الزانية. يضيء النعت، الذي يثير السخرية، الفرق بين «مخصي» فاتته الرجولة، و«أنثى» طليقة مقبلة على الحياة، تكشف عن عجزه الذاتي وعن عجزه عن اصطيادها. بهذا المعنى، يمارس الصياد الانتقام لا الصيد، مطلقاً النار على ذاته المشوّهة وهو يعتقد أنه يطلق النار على آخر مغاير له، فيصيب ذاته ويخطئ ما سدّد إليه. لهذا، لن يحسن الصياد الصيد إلا بعد «انقضاء التجربة»، التي تحرّره من عقدة «الخصاء» وشهوة الانتقام.

وضع منيف، وهو يرفع المعنى المقصود إلى ذروته الخيرة، الفعل الروائي في روح معطوبة، تجعل ما خارجها امتداداً معطوباً لها. وفي التشديد على زمن الروح، كما في تهميش العالم الخارجي، تبرز الهزيمة خالصة، تعاينها البصيرة قبل أن يتأملها البصر. ولهذا، يطغى زمن الهزيمة الكلية على غيره، أو تظهر الهزيمة في زمنها الكلي، الذي يطرد ما تبقى من الأزمنة خارجاً، مستبقياً زمناً شتائياً مبهماً، هو شهر شباط البارد، الذي يحيل على ملامح الروح، لا على غيرها. كتب منيف عن «هزيمة» لوّعت جيله، وكتبت روايته عن «الهزيمة»، التي تصدر، في البدء، عن سلطة وتتحوّل، في النهاية، إلى السلطة في ذاتها.

تسرد «حين تركنا الجسر» سيرتين، بشكل لا متكافئ، تخص أحدهما، وهي موسّعة، جندياً مهزوماً، وتخص ثانيهما، وهي مقتضبة، سلطة تقمع الجندي لا عدوه.

وإذا كان في السيرة الموسّعة ما يفصح عن هموم الإنسان العادي وقيمه، فإن في السيرة الأخرى ما يحكي عن سلطة متبلّدة، فقيرة الهموم والقيم. يظهر سؤال الهزيمة، في تعارض الواسع والمقتضب، من اختصاص الوطني المقموع، بعيداً عن سلطة اختصت بالقمع وتوليد الهزيمة.

مدخل ثانٍ:

2- النهايات : في البدء كانت السلطة :

يبدو سؤال السلطة، في «حين تركنا الجسر» خانقاً ومكتفياً بذاته، يُرَدُّ إليه غيره ولا يَرُدُّ إلى مرجع سواه. يعود منيف إلى موضوع السلطة في «النهايات»، وهي رواية - قصيدة، معارضاً السلطة بالطبيعة، ودنس الأولى ببراءة الثانية، ملتفتاً إلى زمن غنائي مضى، بدّده فساد متكاثر لاحق. تأتي الطبيعة، في البدء، نقية عذراء عاقلة، يصدمها، لاحقاً، عبث إنساني يشوّه البدايات السوية. يأخذ الروائي بتصور أخلاقي - جمالي، وهو يواجه الدنس بالبراءة، ويتجاوز تصوره حين يرى في الدنس تفاوتاً اجتماعياً ثقيلاً، يترجم حقيقته فعل بسيط هو: الصيد. فالفقراء يصطادون ما يحتاجونه والأغنياء يقتلون ما فاض عن حاجتهم، مما يجعل من فعل الفقراء «صيداً» ومن أفعال الأغنياء «جريمة». وواقع الأمر أن منيف، الذي يبدأ من الطبيعة وينتهي إلى الطبيعة الإنسانية، يبني تصوره، وهو متعدد العناصر، على مبدأ أساسي: مبدأ المساواة، الذي يساوي بين البشر حقوقاً وواجبات، ويتطلع إلى طبيعة نقية عذراء، لها حق الوجود، ولها حقوق البقاء والسلامة والديمومة.

تسرد «النهايات» أفول البراءة وفساد الأمكنة، متهمة حداثة مشوّهة قاتلة، هي صورة أخرى عن سلطة لا عقلانية تغتال عقلانية الطبيعة القديمة. بل أن الرواية، وفي منظور متشائم صريح، تعيّن السلطة / المدينة مصدراً للشر، يحوّل «الصيد» قتلاً واستثمار الطبيعة إلى نهب مفتوح. لذا تكون الصحراء في علاقاتها بذاتها معطاءة متسامحة حنوناً، بينما تكون في علاقتها بالسلطة كياناً ذبيحاً، تدوسه العجلات القاتلة وترديه الطلقات العمياء.

يصوغ منيف، في تصور تفترشه الرموز، علاقة الفضاء النقي بالسلطة / المدينة، متكئ على حكاية صياد بريء يقود «ضيوفاً» من المدينة في رحلة صيد مشؤومة. والصياد، الذي كان مرتاحاً قبل أن يصافح رسل الموت، هو «ابن الطبيعة»، الذي وضعت فيه أمه عقلانية فطرية، توازن القحط بالخصب وتفرّق بين القتل والصيد.

تبدو الصحراء هي البيئة - الأصل، التي تعالج مخلوقاتها بحكمة غامضة، والتي يعالجها أبناؤها بخبرة دافئة، طرفان متجانسان، يحنو كل منهما على الآخر ويتحدد به. كأن الصياد البريء امتداد عفوي للطبيعة، يحنو على طيورها ويفهم لغتها، وكأن بندقيته امتداد طبيعي له، تمدّه بحاجات طبيعية لا تشوّه فيها. يختلط الصيد، في فضاء طبيعي متجانس، بالعناق، ويؤلّف الصياد وطرائده وحدة عضوية، تنصر الحياة المتسامحة وتخذل الموت.

يهيل التصور الروائي التراب على فلسفة الأصل، فما كان جميلاً في زمن سبق لا يعود، لأن الدنس الصادر عن تفاوت اجتماعي ثقيل يطلق النار على الطبيعة ويرديها قتيلة. تنضح الطبيعة بالبراءة ويتغلغل في المجتمع، وقد تمثّل بالسلطة / المدينة، فساداً قاتلاً. وبسبب الفرق بين الطبيعة والمجتمع يذهب الصياد البريء إلى موته الأخير، لأنه أدخل إلى الصحراء النقية عناصر مدينية مثقلة بالفساد والدنس. قاد «ابن الطبيعة» ذاته إلى القتل وهو يقود إلى «أمه» تجاراً يمارسون القتل، ذلك أن في اغتيال المدينة للصحراء اغتيالاً لأعضاء الطبيعة المختلفة. صدر موت الصياد عن أسباب من المدينة، تجعل الموت نهائياً، على خلاف موت تأتي به الطبيعة، يطوي الصياد ويبعثه، ولا يغيّبه إلا ليعود به من جديد. جاء الصياد من زمن البراءة، وأتت أسباب موته من زمن من سديم.

الصياد «عساف»، كما تخلقه الرواية، وجه من وجوه الطبيعة، هو الحصان والفهد والغيمة وطائر بين الطيور، بريء لا يعرف المخادعة وكريم لا يعرف الأنانية، يلوذ بطبيعة تحرسه ويعتاش من طبيعة يحرسها، ويستعير من الظلال والرطوبة والهجير ساعة دقيقة لا تخطئ. إنه الإنسان الغنائي الذي يتقلّب في زمن على صورته، يضع ساعته في قلبه ومعارفه في حدسه وبصيرته في عينيه. يطوي الموت «ابن الطبيعة» حين يلتقي «ابن المدينة»، الجشع المخادع، الذي يردّ على الكيف الجميل بكم قبيح وعلى كرم الطبيعة ببؤس التجارة. تصف الرواية أهل المدينة فتقول: «تكلّموا بتلك الطريقة الفخمة المليئة بالأكاذيب، التي لا يتقنها إلا المتعلّمون وأبناء المدن. ص: 90»، «أولئك الأغنياء الذين يملكون خيام الحديد ويتحركون بتلك الطريقة كأنهم أفواج الجراد بحثاً عن الغزال.. ص:124». المدينة هي نقيض الطبيعة، إنها الطبيعة الأخرى المرتكنة إلى الفساد والمطمئنة إلى الربح والكذب واللواذ. يجعل الفرق الباهظ بين البراءة والفساد موت «ابن الطبيعة» قاسياً مأساوياً، كما لو كانت الطبيعة، وهي تلوذ بأعماقها، تجر الصياد القتيل إلى رحم النقاء الأول، بعيداً عن مخازن القبح والنجاسة:

«كان عساف مدفوناً في الرمل، لم يكن يظهر إلا رأسه، وفوق الرأس تماماً كان الكلب رابضاً، وكان الجزء الأكبر من جسد الكلب مدفوناً بالرمل أيضاً. لكن بطريقة غريبة للغاية: كان يشكل سياجاً حول جسد عساف، خاصة رأسه. كان يحتضنه.. ص: 19». تصرّح الطبيعة، وهي تدفن في الرمل أعضاءها، بموت نهائي حزين، يخلّف وراءه مدينة ظالمة.

في انتصار المدينة على الطبيعة انتصار للكذب على الحقيقة. أبصر الصياد، منذ البداية، حقيقة لم يرها غيره، ورأى في «ضيوف المدينة» موته الوشيك، تجرأ عليهم واستخف بهم وأذعن إلى مشيئة غيره. وما العاصفة الرملية العاتية، التي استقبلت بها الصحراء «أبناء المدينة»، إلا إعلان عن رفض الطبيعة الحاسم قبول عناصر آثمة غريبة عنها، تصطاد الحمائم بالمدافع وتعبث بروح الطبيعة الفاضلة. تهيل الصحراء الرمال على غزلانها وتتدثّر بحزن صامت وتنطفئ: «لا بدّ أن ترتد صورة تلك الليلة العجيبة لتذكّر بشيء واحد: بـ«النهاية»، تقول الرواية. تتناسل «النهايات» من النهاية الأولى، لا مكان للخلاء النقي ولا للصيد الحنون، ولا وجود لوصال دافئ بين الإنسان والطبيعة، والمكان كلّه لصيادين قتلة يتطيّرون من الأجنحة. إن الصحراء التي اغتيلت وعولها في «النهايات»، هي الجسر الجميل المخذول في «حين تركنا الجسر»، وإنْ كان التشاؤم المغلق أرسل، هذه المرة، بالوعي البريء إلى المقبرة. سقط الجندي في دوّامة اليأس والضياع، في الرواية الثانية، وأنقذته المعاناة والتجربة، وراح «عساف» إلى موته الأخير، مخبراً أن المدينة / السلطة هزمت ما عداها.

تحضر السلطة، بشكل متقطع، في «النهايات»، بمرايا «القروي»، التي تستل منه المدينة روحه الأولى وتعوضه بأخرى كاذبة، وبـ«المختار» العاجز، الموزّع على «الضيوف» وعلى الصياد البريء، وبـ«الدركي» الذي يسعف الصياد بعد فوات الأوان.. بيد أن حضور السلطة الومضي والطاغي في آن، يتجلى في «السد» المؤجّل، الذي يمنع عن القرية القاحلة موتها البطيء، ويرأف بطيور الصحراء وحيواناتها. تُقرأ الرواية، بهذا المعنى، في جدل «السد»، وهو يشير إلى السلطة، و«الصيد» الذي يقود إلى الطبيعة. «السد» هو ضمين «الصيد»، في حدوده المعقولة، وغياب «السد» مدخل إلى الصيد الأخير. تأخذ الطبيعة الذبيحة، من جديد، موقع «الجسر»، وتضيف السلطة إلى إثمها الأول آثاماً جديدة، فلا هي قادرة على الدفاع عن الوطن، ولا هي مستعدة لاحترام أرضه.

تفصل الرواية، وهي ترثي البراءة القتيلة، بين كيانين لا متجانسين، وترى في

اتصالهما القاتل رحيلاً للجمال واستقراراً لقبح لا يحتمل. يظهر الرثاء في الزمن القاتل الذي لا يحتاج إلى التعيين، كما لو كان القتل الصادر عنه هو تحديده الوحيد، وفي اسم القرية المحتضرة: «الطيبة»، حيث على «الطيّب» أن ينسحب أمام «الخبيث»، وفي كلمة «النهايات»، التي تودّع زمناً غنائياً لن يعود. لكن الروائي الأخلاقي، المأخوذ بالمساواة مبدأً كونياً، يقمّط الرثاء بأنين موجع، وهو يشخصن أعضاء الطبيعة جميعاً، ناشراً رومانسية طاغية «عقلانية» المضمون. يساوي التصور الأخلاقي – الرومانسي بين البشر والحيوان والجماد والمكان والزمان، مقتفياً آثار بطولات متساوية، تلازم الصياد والعاصفة المرملة والوعول الذبيحة، وتنبثق من تفاصيل مرئية وغير محتجبة. تصير القرية، وقد التبست بإنسان جميل محتضر، كائناً متدفق الإحساس، تتأوّه وديانه، وتصبح الصحراء مخلوقاً شاسع الأطراف تتنهّد أطرافه المنتهكة، ويتراءى الوعل، الذي انصبّت عليه الطلقات، طفلاً مختنقاً دامع العينين.. .. كل العلاقات متساوية، ولكل العلاقات بطولاتها، وإن كان الرصاص متنافساً آثيماً، يغتصب الطبيعة بأدوات «اجتماعية». تصرّح شخصنة العلاقات، على مستوى تصور العالم، برومانسية أسيانة كثيفة الدلالات. وتحوّل، على مستوى الأثر الفني، الحزن الإنساني إلى شخصية مستقلة. يحايث الحزن الأوصال المتناثرة، يترافد لاحقاً، وينعقد حزناً موحداً كثيفاً، ينظر إلى الوعول التي كانت ويسرّح النظر في جسد الصحراء القتيل. ولعل هذا الحزن، الذي يتناثر وينعقد، هو الذي يضع على لسان الراوي بوحاً يداخله الشجن، يتاخم من الشعر أجمله، ونثراً يضيق بذاته، يناجي نثراً صعب الوصول.

يختم الروائي قوله الرثائي بتعليق حكائي، يمدح الطير ويثني على فضائل الحيوان، عنوانه: «بعض حكايات الليلة العجيبة»، أي تلك التي تلت مصرع الصياد البريء. يعارض التعليق، الذي نسجته حكايات عديدة، تهتك الإنسان بمسؤولية الحيوان وبشاعة القتل بجمالية الصيد. يصل الروائي إلى تشاؤمه الأخير متوسلاً كتاب «الحيوان» وأقاصيص أخرى تشبه ما جاء في كتاب الجاحظ الشهير: «يستغرب الإنسان في أنه في حالات كثيرة لا يمكن التفريق بين الحيوانات والبشر. ربما كانت الحيوانات أفضل من بشر كثيرين.. ص: 14». ترى الموازنة إلى الكارثة، إلى نهاية لا نهاية بعدها، لأن الموت نهاية النهايات: «انتهى اليوم الأول بالخيبة، فالرغبات الكثيرة التي عزّزتها القصص والخيال الجامح المفترس، ثم الأدعية الوثنية التي رُدِّدت بأصوات خفية لاهثة ومليئة بالابتهال، جعلت ذلك اليوم بائساً. أما الطيور القليلة التي نامت بطريقة ما تحت الأرجل أو عُلّقت على أطراف السيارة فكانت إشارة أخيرة أن الحزن يتوغّل في القلب ويستقر هناك.. ص: 131». يأخذ الراوي الحزين موقع الصياد القتيل ويرى إلى حقيقة

أخيرة، تلعن «الصيد»، الذي صار قتلاً، و«السلطة» التي تتجاهل «السد» والقرى النائية. تتلاشى السلطة إلى حدود الغياب ويطغى حضورها إلى تخوم الجريمة. وما وجه الصحراء الرحيب الدامي، الذي كان سوياً، إلا وجه السلطة المريض، المناهض للحياة. يحتل الصيد، بهذا المعنى، سطح البنية الروائية، وتشغل السلطة بنية أكثر عمقاً. والبنية الروائية، في بعديها، تصوغ الصيد مجازاً واسعاً، يفصل بين البدايات والنهايات، وبين حاضر أثيم ومستقبل لن يأتي.

يتكشّف التاريخ، في «حين تركنا الجسر»، في وعي أسيان، يرى السلطة عدواً والهزيمة سلطة، وينتهي إلى تفاؤل محسوب. وقد يبدو معنى التاريخ، بشكل أدق، في سلطة لم تصبح دولة وفي إنسان لا يصير مواطناً، وفي اختبار مدوٍ يساوي السلطة بالموت. كأن التاريخ هو اغتراب القيم العقلانية عن تحققها، فلا للوطن سلطته ولا للمواطن الغائب معركته الصحيحة. تعيد رواية «النهايات» قول الرواية الأخرى وتغلق الأفق. فالتاريخ هجين، يطرد من التقنية استعمالها العقلاني، ويستبقي القتل الموسع، الذي يدفن الحاضر والمستقبل. يتراءى التاريخي المخفق في الانفصال بين القرية والمدينة، وفي المدينة التي تشوّهها السلطة، والقيم السلطوية التي تضطهد الكيف وتحتفي بعبادة الكم، وفي التداعي الأخلاقي المترامي الذي يعمّم «الجريمة»، ويسلم الريف والمدينة والصحراء إلى أبد قاتلة.

3 - كل الطرق تؤدي إلى «مدن الملح»:

تنتمي السلطة والهزيمة في رواية منيف إلى فضاء متجانس، يجعل منهما علاقة واحدة. تهزم السلطة المحتكِرة، التي توحي بالاستقلال، الإنسان قبل أن تقوده إلى المعركة، تسلبه كيانه وترمي به خارجها مقيّداً، مستأثرة وحدها بالاستقلال المفترض. وهذا ما يعطي السجن، روائياً، مكانه الواسع، فهو مبتدأ القول والمدخل الأساسي إلى الواقع. موجود هو في رواية منيف الأولى: «الأشجار واغتيال مرزوق»، ومسيطر في «شرق المتوسط»، ويستأنف حضوره في «الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى». يبدو السجن ثابتاً من ثوابت المجتمع العربي، بل الثابت الوحيد في سياسات متصادمة، ترعى السجون الصغيرة وتبدّل المجتمع إلى سجن كبير. وما سجين «شرق المتوسط»، الذي أُعطبت روحه إلى الأبد، إلا غاية سلطة تحاصر ذاتها بمجتمع حاصرته، منتهية إلى ثنائية المقبرة وحراس القبور.

يشتق منيف السجن من السلطة والسلطة من شرعية لا وجود لها، يستعيض عنها الحاكمون بالقمع وتكثير المقابر. قاده سؤال القمع، الذي يوقظ سؤال الحرية، إلى

موضوع النفط، مؤمناً بأن النفط سجن شاسع آخر، تدور فيه السلطة والمجتمع بأشكال لا متكافئة. ولا سرّ في النفط، فهو مادة طبيعية محايدة كثيرة الفوائد، والشر في احتكارات النفط العملاقة، التي تتحكم بسلطات تتحكّم برعاياها. عالج منيف الموضوع مبكراً في روايته: «سباق المسافات الطويلة»، فحكى عن صراع القوى الاستعمارية على نفط إيران في منتصف القرن الماضي، وذهب من إيران إلى النفط العربي في «مدن الملح». بدأ منيف من هزيمة حزيران، التي اقترحت عليه موضوع السجن، وقاده الأخير إلى موضوع النفط. كل شيء واضح، السلطة سجن والنفط هزيمة، والنفط – الهزيمة حكاية عابثة عن شعوب يهزمها ما ينصر غيرها.

بدا النفط، في زمن ما بعد حزيران، زمناً خالقاً يفصل بين مرحلتين، ويمحو أنوار مرحلة بظلام مرحلة أخرى. أنتج رموزه السياسية وسلطاته وثقافته وفنه ودينه ونمط حياته.. .. وحّد المختلف واستأنس الهجين وأتى بظواهر اجتماعية عديدة غير مسبوقة، موطداً أركان الهزيمة ومجتهداً في تخليق هزيمة متوالدة غريبة، تلغي الفروق، أو تكاد، بين الحاكم والمحكوم. شيء قريب من تنافس المهزومين على تجديد الهزيمة، أو سعيهم الانتصاري إلى تثبيت هزيمة كاملة. كان على منيف، الذي عاش متفائلاً زمناً قومياً مضى، أن يطرح سؤاله المرير: ما جدوى النفط إن كان أداة سقوط فاحش؟ من يصنع القرارات التي تجعل نفطاً عربياً يهزم العرب؟ من أي أرض تفجّر النفط وإلى أي أرض تذهب عوائده؟ كان في السؤال ما يمس مفارقة ساخرة، تضع النفط في جيوب غريبة وتفقر العرب بوسائل نفطية.

4 – الحكاية والراوي:

يتأمل منيف في «مدن الملح» اكتشاف النفط، الواقعة الأكثر خطراً في التاريخ العربي الحديث. يعطي وجهة نظر في التاريخ ولا يكتب التاريخ، ويكتب ما رأى بصيغة الجمع والمفرد: مفرد هو في كتابة ينجزها نيابة عن غيره، وغير مفرد وهو يقاسم غيره وجهة النظر وآفاق الانتظار. والغير، الذي أعاره منيف صوته، بشر اجتاحهم غاز خارجي، سلبهم أقدارهم ووزّع عليهم الغُلْب والاغتراب والانتظار. سرد الروائي، في خمسة أجزاء، حكاية المغلوبين ووضع فيها حكايات الغازي المنتصر، فلا مغلوب بلا آخر ألحق به الهزيمة. حكايتان تختلفان، تهزم واحدة أخرى، ملتمسة سلطة الانتصار التي تضع الكتابة في خدمة السلطة. شاء منيف أن يواجه رواية السلطة برواية أخرى، تسرد أحوال المغلوبين وتتخفّف من أوهامهم.

تنطوي حكاية النفط، وهي الحكاية – الأم، على حكايتين كبيرتين مختلفتين في

المصائر، تقف وراءهما حكاية متسلطة تستولد الحكايات وتدفنها. تتكشّف حكاية المغلوبين في مكان قديم متوارث اكتسحه وافد أجنبي، وبنى فوقه مكاناً جديداً منقطعاً عنه. يختلف المكانان معاشاً ومعايير وأحكاماً، أسكت أحدهما غيره وقام على أنقاضه. وهذا الفصل المروّع بين زمنين دفع منيف، الذي أراد أن يكون صوتاً مفرداً وجماعياً، إلى إيقاظ المكان الميت الذي كان، ليستمع إليه ويسرد مصائره، من وجهة نظر المغلوبين الذين عاشوا المكان: سرد خاص، يقاسم المغلوبين تصوراتهم، وينزاح عنهم لحظة التأويل.

يكتب الروائي حكاية المكان من وجهة نظر الذين كانوا فيه وينتظرون عودته، راضياً بتصور المكان - الأصل، الذي يتسلّح به الخاسرون، حيث ما كان وتلاشى يصطبغ بألوان الجنة، وحيث المتلاشي الجميل يرجع بعد زمن. يتعين المكان، الذي سُلب قهراً، حيّزاً فريداً، يجير الذي استجار به وينشر عليه الطمأنينة والأمان. إنه مكان المغلوب، الذي رفعه الفَقْد إلى مقام الفردوس المفقود، وأسبغ عليه الخوف من المستقبل صفات الكمال.. يبدأ منيف روايته بالسطور التالية: «إنه وادي العيون.. فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه القطعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض، أو سقطت من السماء، فهي تختلف عن كل ما حولها، أو بالأحرى ليست بينها وبين ما حولها صلة، حتى ليحار الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل ثم العجب: كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان كهذا؟ لكن هذا العجب يزول تدريجياً ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل: ص: 17». يتجلى «وادي العيون» مكاناً - معجزة، انبثق من الأرض على غير توقع أو سقط من السماء في ليلة مباركة، خير عميم هو، مكان أمين لا يرضى بالقلق، وما قسوته إن قسا إلا ضرب من المشاكسة الحميمة. في هذه الصفات، وفي أخرى تبعث على الحيرة والتأمل وتطلق العجب والإكبار الغامض، يكون «وادي العيون» مكانا - أصلاً، أقرب إلى الأسطورة جاء به وعي مسكون بالأساطير، يواجه المستقبل الغامض بماض ذهبي، يختفي ولا يموت. مكان مغاير ضمان عودته فيه، لأنه انبثق من الأرض على غير توقع أو سقط من السماء على غير انتظار. وأهله، كما مخلوقاته، على صورته، يأتي الجمال إليهم ولا يذهبون إليه: «أميل إلى الطول مع اتساق في العظام أما الأطراف فمستقيمة ناحلة، وكذلك الخصور والأكتاف حتى ليظن من ينظر إليهم وكأنهم مجموعة من الخيول التي طال ترويضها وإتعابها، فضمرت أكثر مما ينبغي، لكنها ظلت قوية مفتولة وجميلة.. ص: 15». تصرّح الخيول، وهي مجاز القوة والجمال، بطبيعة أهل المكان، وبوحدة مباركة بين الإنسان والطبيعة، لا تعرف الشقاق ولا الانفصال. شيء قريب من زمن الملحمة، الذي يتوسّده

عالم غنائي، يضع الإنسان بين ضلوع الطبيعة، وينطق الإنسان بلغة طبيعية موفورة الحمد والسعادة.

«إنه وادي العيون.. ..»، جملة تشير إلى قادم غير مألوف، وتشي برحيل وشيك الحدوث. جمال يسير إلى موته، وموت مفزع يسير إلى حكايته، حسب لغة يمنى العيد. والجمال الراحل الذي رقد في حكاية، تبعثه حكاية أخرى وقد زاد جمالاً، لأنه جمال يحيل على معجزة. بنى عبد الرحمن المكان المفقود كما أرادته ذاكرة المغلوبين أن يكون، مكاناً – مثالاً، تتلو رحيله اللعنة والأماكن الهابطة. ولعل فكرة المكان – المثال، وفيها أصداء أفلاطونية وأصداء أخرى، هي التي جعلت الروائي يوحّد، بوعي نافذ رهيف، بين الحقيقة والجمال، إذ حقيقة المكان الغامضة جماله الصريح، وإذ الجمال المتكشّف حقيقة المتوارية. كأن وراء الجمال المبهر ماهية محتجبة، هي الحقيقة كما يتلوها الجمال، أو أنها الجمال المطلق الذي التبس بالحقيقة.

تطمئن حكاية المغلوبين إلى سطح الأرض المبارك، الذي تفترشه الخضرة وقامات ضامرة تضارع الخيول الكريمة. ومع أن في تصور المغلوبين ما يؤمن دائماً بفساد الأزمنة، فإن فيه ما يستولد جمال الماضي المنقضي من قبح الحاضر المنتصر الذي قام على أنقاضه. يتناقص المكانان ويتنافيان، فوجود أحدهما هو غياب الآخر. لهذا يتمثّل المكان الماضي بالأعلى والمكشوف بالحي الطليق والبريء العفوي، ويتعيّن ما اكتسحه بالسفلي والمقيّد والمنضبط والآلي والغريب. كأنّ النفط، وقد جاء بما يحتاج إليه، قد غدا مكاناً – أصلاً آثماً، بلا وعي أسطوري ولا بركة سماوية. والفرق بين الفضائين هو الفرق بين الطبيعة الغنائية والآلة التي تتعامل مع الطبيعة البريئة وأطرافها بفعل وحيد هو: القتل. ففي مقابل فضاء شفاف علاماته النخل والنجوم والخيول، يقف آخر معتم مكشوف – مستتر علاماته الآبار والأسلاك الشائكة وحركات غامضة وهدير آلي مهدِّد لا نهاية له. بهذا المعنى، تقول جملة «إنه وادي العيون» بحكاية جميلة وتشي بأخرى، تسوق الزمن البريء إلى حتفه وتهيل عليه التراب.

يتحدث المغلوبون، الذين يستعصي عليهم معنى الآلة، عن انتصار الشر الغامض على خير صريح لا يمكن الانتصار عليه، أي عن: يوم القيامة: «يقولون يوم القيامة؟ اليوم هو يوم القيامة. يقولون إذا مشى الحديد على الحديد؟ اليوم رأيت الحديد يمشي على الحديد؟ ص: 70 – ج:1». يستبدل الوعي الأسطوري بالمواضيع الأخيلة، ويرى في الأخيرة مواضيع حقيقية. يصبح الغزاة الاستعماريون عندها: «الكفار، الخنازير، العفاريت، النصارى، الشياطين، أولاد الحرام، السحرة، الأرواح الملعونة..»، يصبحون

كل شيء ما عدا ما هم عليه، ذلك أن الوعي الأسطوري الذين ينبثقون عنه يصيّرهم وجوداً أسطورياً آخر، أو مرآة مقلوبة لـ«الآخر»، الذي اخترعهم، ويتمثّل بـ: المؤمنين والأطهار والأنقياء، والمسلمين والأرواح الطاهرة.. يشتق الوعي الأسطوري «الآخر الملعون» من ذاته المؤمنة المتوهمة ولا يعثر على شيء، لأنه عثر على أخيلة ذاته لا على غيرها.

يأخذ منيف، وهو يصف المكان – الأصل، بتصورات المغلوبين ويؤوّل مآله بتصوير مغاير، كما لو كان يقاسم المغلوبين مصائرهم ويرى إلى ما لا يرونه. يظهر التصوّر، الذي يتوازعه الروائي مع غيره، في اتجاهين متوازيين لهما ما يوطد دلالتيهما: يخبر الاتجاه الأول عن وجوه واضحة وقامات متميزة، وأفعال تكشف الواضح المتميز، كما لو كانت الطبيعة المخلوقة من الخضرة والمطر والوديان والبادية تعكس ألوانها المتعددة على البشر، ويعلن الاتجاه الثاني عن قيم نبيلة تساكن بشراً يجسّدون: الشرف والكرامة والنزاهة والقناعة.. .. بيد أن الراوي، الذي يشتق البشر من الطبيعة، لا يلبث أن يحتفي بالبشر وهو يحتفي بأسمائهم، إذ لكل مخلوق، صغيراً كان أم كبيراً، اسمه المحدد الذي يتعرّف به. يرد منيف، ربما، بـ«استراتيجية التسمية»، على «المكتشف الأمريكي»، الذي يعتقد أن التسمية خلق، وأن الخلق عن طريق التسمية من اختصاص المنتصرين، وأن الأرض التي «نقّب» فيها خُلقت مع مجيئه. بيد أن منيف لا يلبث أن يؤوّل مصائر المغلوبين بوعي مختلف، كأن يرى في «يوم القيامة» طمعاً في النفط واحتكاراً له، وأن يعلن أن ما كان لن يعود أبداً. يغيب «متعب الهذال» وفضائله، ويجرف الموت «سائقاً أرمنياً» جميل الروح، ويُهزم «طبيب البلدة» وينتهي إلى قبره. ليس أمام المهزومين إلا الموت، أو الالتقاء بوعي لا يخلط بين المواضيع والأخيلة.

يشتق منيف مكان الجمال والحقيقة من تصورات المغلوبين، ويكتفي بوعيه منتقلاً إلى مكان غير مسبوق، لا جمال فيه ولا حقيقة، إلا من حقيقة النفط الملتبسة بالمصلحة. ينتهي «متعب الهذال»، ابن الصحراء النبيل، في قبر مجهول، وتنهض فوق «وادي العيون» آبار النفط راسخة، وتلهث «حرّان العرب» وراء «حران الأمريكان»، وكلما زاد لهاث المحاكاة المخفقة استقرت البلدة الثانية وتهجّنت البلدة الأولى. زمن منتصر يمحو غيره، أو زمن مخفق ينتظر غده. وواقع الأمر أن الزمن المخفق لا ينتظر شيئاً، منذ أن غدا جملة في حكاية صاغها غيره، استهلالها الاستئصال وإلغاء الآخرين.

تصدر المأساة عن حكاية النفط الكبرى، التي تستولد حكايات وتمحو غيرها، وتضع في ذاكرة المغلوب أسطورة المكان – المثال، قبل أن ترتفع في مكانه مدينة من

صنع «الشياطين». وهذا ما يعيّن الجزء الأول من «مدن الملح»، وعنوانه «التيه»، مقدمة رثائية تسبق الأجزاء الأربعة اللاحقة. بل أنَّ في جمال المكان الذي كان ما ينشر قبح المكان الذي يليه، مكان يعارض آخر وبشر انسلخ عنهم لاحقون، وحلم مسح الكابوس ملامحه أو كاد. يقول الراوي عن «متعب الهذال»: «وبدا وهو يرتفع مثل خيمة كبيرة، ثم بدا مثل غيمة، أما حين بدأ حركته السريعة فقد أصبح مثل طائر أبيض.. .. وبدأ يبتعد ويبتعد حتى تلاشى.. واختفى.. ص: 16». يصل الراوي بين الخيمة والصحراء، ويعطف الخيمة وساكنها القديم على الطبيعة، فالرجل الراحل والطائر والغيمة وجوه لماهية واحدة، كأن في الأمكنة القادمة ما ينفي الطير ويصادر الغيوم.

تعقب «حران الأمريكان» وادي النعمة القديم وتقبض على فضاء الصحراء الطليق سلطة نفطية، حوّلت معالم المكانين بأدوات غريبة عنهما. إنه زمن القطع المأساوي بين زمنين، أو أنه زمن الاستبدال القسري: يستبدل بالبراءة السلطة القاهرة، وبأعراف القبيلة نظاماً محسوباً، وبتجانس السكان أخلاطاً بشرية، وبالبيوت الطينية البسيطة أقفاصاً من الاسمنت وبحكيم البلدة القديم «دكتوراً» يساوي بين الطب والتجارة.. يدخل البشر، الذين كانوا يشبهون الخيول، زمناً هجيناً تلتبس فيه الهيئات البشرية بـ«البراميل»، كما يقول منيف في مقابلة معه. ولهذا يبدأ الجزء الأول من الرواية بـ«وادي العيون» و«متعب الهذال» الذي رزق بصبي جديد، ويبدأ الجزء الثاني بـ«موران» عاصمة السلطنة وبوفاة «السلطان»، الذي يعقبه سلطان آخر لا يختلف عنه. انتقال دال، يلقي بظلال الموت الكثيفة على المكان السالف.

يتراءى الاستبدال العميق، بالمعنى الحكائي، في اتجاهات متعددة: توسّع حكاية السلطة المسيطرة التي تضيّق على حكايات بشر عاديين لا سلطة لهم. فبعد حكايات متناتجة، في زمن البراءة، تفرض السلطة حكايتها وترمي بما تبقى إلى هامش مخذول، تضطرب فيه ألسنة فقيرة قلقة. فالسلطة التي لا تُرى ولا تريد أن تَرى، في زمن ما قبل - النفط، تستولي على ما عداها لاحقاً، تستأثر بالحكايات وتضيّق عناصرها، وتحوّل ذاتها إلى حكاية مسيطرة تطرد غيرها. بيد أن السلطة، وهي تعتقل الحكايات، تعتقل الحياة، لأن الحياة حكايات والحكايات احتفاء بالحياة. ينتج عن ذلك انكماش في الشخصيات وفقر في الأصوات واضطراب في الملامح، ذلك أن السلطة المغلقة، وهي تستبدل سلطاناً بآخر، تزهد بالوجوه والأصوات وتكتفي بوجه واحد، يتكاثر في وجوه متناظرة.

احتضن زمن «وادي العيون» أجيالاً متواترة، مختلفة الطبائع والوجوه والخصائص،

تضع في كل جيل بذور الجيل الذي يتلوه، خلافاً للزمن السلطوي الذي يستبدل بالجيل المتنوع الصفات سلطاناً يتناتج في لاحق غيره، يماثله صفات وطقوساً وحاشية. وبسبب هذا التماثل، الذي يحتفظ بالطقوس ولا يلتفت إلى الوجوه، يأتي الزمن السلطوي مغلقاً، واضح البداية ومعروف النهاية، لا جديد فيه وغريب عن المفاجأة. يتهمّش الفضاء البشري المتنوع، الذي يضطرب بالمعنى ويعد به، وتصعد مملكة الأشياء ويتصاعد تشيّؤ المعنى. فلا معنى في سلطة ساكنة مغلقة، تتساوى فيها الألقاب والمراسيم وأصول الثواب والعقاب. وعن هذا السكون البطر المغتبط بالألقاب تصدر حكايات متناظرة بليدة المعنى، تاركة شظايا الحكايات في هامش بشري مخذول، يرى السلطة في أوامر السلطة القاهرة لا في غيرها. بهذا المعنى، تكون تعددية الحكايات، كما نقيضها، تعبيراً عن شكل الحياة، فلا حكاية، بصيغة الجمع، في حيّز يستهلّه الموت ويوزّع الموات. مثلما أن التاريخ لا وجود له في سلطة قوامها المراوحة، فإن الحكايةَ مصادرةَ الولادة في زمن معلّب مقصوص الأطراف.

بعد «متعب الهذال» يأتي السلطان، وبعد السلطان لا يأتي أحد. حمل الأول ميلاده ورحل وجاء الثاني من حكاية جديدة، يستهل ميلادها الموتُ. ومع أن السلطان يظهر ولا يظهر، فإن لأبوابه مفاتيح كثيرة، تمتد من خادم أعدمته زلة لسان إلى مجهول واسع انتزع حياة السلطان بطعنة أو رصاصة. نفذ منيف، مثل كل مبدع كبير، إلى قرار موضوعه من مداخل متعددة، تتضمن السلطان وحاشيته ونسائه وحرّاسه ورحلاته وقصوره وسياراته ومستشاره الأجنبي ورجال دين صالحين يعتصمون بالأدعية والانتظار وآخرين لا يقتصدون بـ«الفتاوى» والمديح.. نفذ منيف من فضاء السلطان الضيق، فحكايات السلاطين في الزمن الوافد حكاية واحدة، إلى فضاء السلطة الواسع في عناصره والضيق في معناه، المحتشد بأكثر من كوميديا متداعية وبمآسي لا يحصيها أحد. وما السلطان، الذي تحجب فيه الإشارة الإنسان، إلا مراياه المتراصفة، التي يصطفيها راضياً ويرميها بالحجارة إن اعتكرت الروح. تتنسج حكايات السلطان، في مستوى منها، من حكايات «الحلاق» الذي يغدق عليه الأصباغ و«الطيب» الذي يجدّد شبابه والعروس البائسة التي يهلكها في لمحة من الزمن و«الشيخة» العجوز التي تعبث بغيرها وكبيرة الزوجات التي لا تبخل بالنصح والمشورة و«الخصيان» الذين تقتلهم الكلمة والعين والصدفة العاثرة ومسؤول العسس والصحفي وفراغ روحي ينتقل من «سالفة» إلى أخرى.. تتكاثر الحكاية المغلقة في حكايات متعددة، تنغلق إن اقتربت من السلطان وتنفتح إن ابتعدت عنه. لا يعيد منيف، وهو يوسّع السلطوي الضيق بهوامش إنسانية متداخلة، إنتاج «الوثائق» روائياً، بل يفرض روايته وثيقة كبرى، تقاس بذاتها

ويقاس بها ما خارجها، سلطة نفطية ثرية كانت أم سلطة فاتها النفط وتخلّقت بأخلاقه. تنبثق من الوثيقة الروائية، التي غدت مرجعاً لغيرها من الوثائق، متواليات حكائية، بلغة محمد دكروب، تبدأ من زمن حي حسمه الموت وتنتهي إلى آخر ينوس بين الترقّب والانتظار.

تشتق الرواية من الهوامش الحكائية، التي تحيل على بشر تستدعيهم السلطة وتصرفهم، ما يخبر عن حقيقة السلطة و«مادتها»، كما لو كانت الهوامش الصغيرة مرآة واسعة، تفصل بين السلطان وإشاراته وتضعه أمام القارئ إنساناً، لا يغاير غيره، صنعته العادات السلطوية وسلطة العادات اليومية والرموز. تشكل شخصية «الحلاق» نموذجاً لهوامش السلطة الهامشية، التي ترى السلطان وتجعل غيره يراه، موظف شامي صغير يحمل مهنته إلى بلاد لم تعرفها، يهجس بليرات معدودات ثابتة، تكافئه الصدفة، التي ليست بصدفة تماماً، بتزويج بناته من موظفين لا تعوزهم الأهمية. تفصح المصاهرة عن معنى الأهمية في سلطة تتكوّن تسوس مجتمعاً يتكوّن بدوره، مدللةً على بنية سلطوية فقيرة، تُلحق «الحلاق» الغريب بجهاز السلطة، وتقرّب عناصر الجهاز من عائلة «الحلاق» الغريب. يبدو «الحلاق»، حكائياً، كما كثير من درجته، مدخلاً إلى قاعة السلطان الواسعة، وممرا مؤثّثاً تقف في نهايته قاعة مليئة بالأسرار.

بعد حكاية الممرات المؤثّثة، ويتحرك فيها بشر كثيرون، يأتي السلطان الذي تنتهي إليه الحكايات جميعاً، ويحضر معه أمراء يلتبسون بالقصور، وتَمثُّل قصور تلتبس بالزوجات، وتتقدم زوجات مع أمراء محظوظين أو قليلي الحظ والحظوة. يتعاقب السلاطين، كما الأمراء، مثلما تعاقبت الحكايات المغلقة في خط مستقيم لا انزياح فيه، ذلك أن ابن السلطان جاهز لخلافة أبيه، بقدر ما كان ابوه متأهباً لخلافة جده. فضاء لا مجال فيه للتخمين والتنبؤ إلا بقدر، توقف الزمن فيه واستحال المكان يباساً، رغم الأغلفة اللامعة. ولهذا تحتضن الحكايات زمناً ثابتاً متجانساً منقطعاً عن الزمن الخارجي، المحاصر بدوره، كأن الحكايات الأولى رحم الحكايات اللاحقة، بعيداً عن حكايات مغايرة تفجّرها الوقائع الحية المعيشة. وهذا ما يختزل الحكايات كلها إلى حكاية وحيدة، هي حكاية وصول السلطان ورحيله، الذي يتبعه آخر يوطّد المراوحة والركود.

يتراءى السلطان، من حيث المعنى، مرجعاً أعلى مطاعاً، وحاكماً مسحوراً بكمّ لا تباين فيه، ينصّب فتنة الكم عقيدة في الحياة، ويراكم السيارات والقصور والنساء وحرمان المغلوبين وأسراب الطيور التي تطاردها الطلقات. بيد أن المعنى الجوهري،

أي وظيفة السلطان، يبقى مضطرب الوضوح، ينوس بين التراجيديا والكوميديا ولا يستقر في العلاقتين معاً: يشير، في لحظة أولى، إلى التراجيديا، إذ بداية السلطة قتل ونهايتها خلع ومنفى أو قتل آخر. وقد يبدو، في لحظة أخرى، كوميديا، إذ ما ظهر مترصناً تتساقط إشاراته ويسقط في الفراغ. غير أن التراجيديا المفترضة لا وجود لها، فهي تستلزم، في التصوّر الهيجيلي على الأقل، صراعاً بين الحرية والضرورة غريباً عن السلطان وإمكانياته، بقدر ما أن الكوميديا غائبة أيضاً، لأنها تراجيديا مقلوبة، تسخّف الحرية المسرفة فيها الضرورة إلى تخوم التفكك. وواقع الأمر أن السلطان واقف أبداً على أرض غيره، يلهو بمنظار مستعار، ويفكر بعقل ليس له «هاملتون»، ويحمل «الخيول» إلى أرض لا ترحّب بالخيول. لا تجيره التراجيديا ولا تقبل الكوميديا به، إلى أن يستقر في مفارقة ساخرة، تصرّح بتداعيه الداخلي وبهجنة الزمن الذي جاء به: الزمن النفطي. فمعنى السلطان هو اللامعنى، الذي يجعله يتحرك في كيان ليس له، ويتطلع إلى كيان لا يستطيع امتلاكه، كما لو كان فراغاً مهيباً بين كيانين لا يتعرّفان عليه. يترسب المعنى السلطوي في قصور العبث وعبث القصور، التي يوازيها التاريخ الفعلي ولا يلتقي بها، تاركاً لها زمناً فارغاً محشو بالسيارات والبطر والسيوف المذهّبة. وما حكايات الخيول التي يقتلها الصقيع الأوروبي، انطوت على رثاء للسلطان أم لم تنطو عليه، كما هذيان «الطبيب العربي» في مدينة أوروبية، إلا صورة عن وجود يخالطه العبث. وهذا الموت في الحياة هو ما تقصّه مدن غريبة قصيرة الأجل تدعى: «مدن الملح»، اسمنتها ملح وحديدها تنيه الأمطار.

يرى القارئ السلطة النفطية في حكايات هامشية وفي صورة السلطان ويراها، ثالثاً، في شخصية - مجاز تدعى «صبحي المحملجي»، أو «الحكيم»، تعبّر عن الزمن النفطي في الزمن العربي وعن الزمن الثاني في زمن «مدن الملح». تمتد شخصية الحكيم، في حيّز الكتابة، من نهاية الجزء الأول إلى جزئين تاليين، وصولاً إلى الصفحات الأخيرة من الجزء الخامس، كأنه يسرد في مساره مسار السلطة النفطية، أو كأن في المسار السلطوي ما يحتاجه ويجده ضرورة. وهو، على مستوى المكان، يمر بلبنان ومصر وسوريا وأوروبا وأمريكا والخليج و«مدن الملح»، التي أمدّت روحه الميتة بأجنحة قوية. وهو، على مستوى القيم، انحلال خالص، يتاجر بالأحياء والأموات والمحرّم والمحلّل، دينه مصلحته وعقيدته ثروته ووطنه أمواله، يطأ المقدس ويقدس الرذيلة. أما على مستوى المهنة فمتعدد متكاثر كاذب، تعدّده مصالحه وتكاثره انتهازيته ويحضّه على الكذب جشع لا ينتهي، إنه: الطبيب، التاجر، الصيدلاني، الخطيب، الفيلسوف، ناصح السلطان، الإعلامي ورجل الأمن، الواشي وشاهد الزور، يفتي بالعلم

والدين ويفتي أكثر بما يجعلهما جثة هامدة، وهو المثقف المنحط والتجسيد الأشمل لأزمنة الانحطاط. تصبح صفحات «الحكيم» الطويلة، بهذا المعنى، موضوعاً يقتفي آثار مثقف باع روحه، وإشارة إلى زمن عربي تخفق فيه الأرواح الميتة.

يتعيّن الدكتور «صبحي المحملجي»، في مستوياته المتعددة، مثقفاً نفطياً نموذجياً، درس الطب في ألمانيا وأحسن البلاغة، ومجازاً واسعاً لعالم عربي يغوص في الانحلال، ونفياً مطلقاً لزمن «متعب الهذال»، الطبيعي البريء المصاغ من الحقيقة والجمال. فإذا كان في «متعب الهذال» خيمة وغيمة وخيول ضامرة وطائر يذوب في الفضاء، فإن في «المحملجي» عفن وعطن ومعادن صدئة وسديم تحتقره الأشكال. بنى عبد الرحمن منيف، بحذق فاتن، شخصية المثقف النفطي، الذي ينصر ثروة النفط ويمتهن الثقافة، ويحضّ على الانحلال ويئد الأخلاق، ويعيّن الثروة حقيقةً ويسلّع الحقيقة في كل المواسم. رجل بلا وجه وثقافة بلا كرامة وقامة بلا قوام، مرجعه خارجه ومرجعه الخارجي دناءة شاسعة وتسفّل لا ينتهي، مستقر في منهج الثروة-الحقيقة ومستقر أكثر في خرائب روح ميتة. أعطى منيف، وهو يدافع عن كرامة الثقافة ويندّد بامتهانها، الصورة الأشمل عن عالم عربي يحتضر مثقفُهُ منحطٌ ينصر الاحتضار ويهجو الحياة، مؤكداً الرواية وثيقة وطنية مقاومِة وحقلاً معرفياً، يقول بالصور ما لا تقوله «العلوم الاجتماعية» بالمفاهيم.

يردّ «المحملجي»، تاريخياً، إلى «كاتب السلطان» الذي سبق الأزمنة الحديثة، ويحيل، قيمياً، على أزمنة الخراب العصيّة على التحديد. يرى السلطة مرجعاً للحقيقة -الثروة، ويشتق من السلطة وظيفة الثقافة ولغتها، ويستنبت من وجهه ما شاء من الأقنعة. كأن الظفر باللقب العلمي ولادة جديدة والدخول إلى عوالم السلطة ولادة تالية وتكديس الثروة والأشياء ولادة لاحقة.. .. كلما ولد مات وكلما انبعث من موته زاد موتاً، إلى أن ينتهي جثة ناطقة أنيقة الملبس وكثيرة الصور. وعن الولادات المتتابعة تصدر حكاية أولى عن طبيب شاب يبحث عن زوجة، وحكاية ثانية عن طبيب يرافق «بعثة الحج»، وحكاية ثالثة عن إنسان جشع في «حرّان»، ورابعة عن متسلق يتزلّف السلطان، وخامسة عن الاندماج بالسلطان ومصاهرته، وأخيرة عن كيان تداعى يحاور أشياءه الكثيرة.. يحضن المثقف النفطي بؤسه ويرعاه ويكتفي به ويقطع مع ما يتنافى مع طبيعته، حتى لو كانت «ابنة» وديعة يلتهمها السلطان ويرمي بعظامها جانباً. لهذا تنقذ «الابنة» روحها بالموت، بعيداً عن أم خاضعة تتبادلها الأحضان، وعن «أخ» يتابع سيرة والده في «مرحلة جديدة»، يختلط فيها النجاح بالثروة والمخابرات المركزية والمشاريع الصهيونية.

شخصية – مرايا، تعكس «المثقف المستقبلي»، الذي يمحو الأوطان بالنجاح الذاتي، والسلطة المتأمركة التي تنتج مثقفاً أمريكياً، وتعكس القيم المتداعية، التي تسوّق الزوجة والابنة والروح في الأسواق المتاحة.. تخبر المرايا جميعاً عن استنقاع الروح البشرية في زمن سلطوي يهندس الخراب. يقوم السؤال كله في تبادلية الدلالة بين السلطة النفطية والمثقف النفطي، فالأولى تفتح أبوابها كلها لـ«متعلّم حديث» جوهره الخديعة والوشاية وولع الكم والبلاغة المبتذلة والتملق والجهل المتعالم و«تجديد شباب» السلطان وحاشيته، والثاني يذهب إلى سلطة فارغة مأخوذة بالثبات والقهر والفساد. إنه تحالف طرفين متداعين، كل منهما صورة عن الآخر وامتداد له. يشرح المثقف النفطي، من حيث هو مفرد، بنية السلطة النفطية ووظائفها، ويشرح «المحملجي»، من حيث هو مجاز، سلطة ما قبل – حداثية تعمل على تدمير كل ما هو له علاقة بالحداثة الاجتماعية، بدءاً بالسياسة والثقافة المجتمعية ودولة القانون وصولاً إلى «المثقف»، الذي ينفي السلطة القائمة بسلطة حداثية توزّع المساواة على الجميع. كأن في الفاسد – المثال ما يفضح سلطات تقمع الثقافة وتتطيّر من الفعل الثقافي، وكأن فيه ما يرجم «مثقفين» ينصرون سلطات تحتفي بالتجهيل ونشر الخرافة.

يضيء «صبحي المحملجي»، في مستوياته المتعددة، «عروبة الفساد»، التي تضع عرباً في البنية النفطية الفاسدة، وتضع الفساد النفطي في مجتمعات عربية لا نفط فيها. يظهر المعنى، الذي هو نفي للمعنى، في الشخصيات التي يميتها النفط وفي الشخصيات المغايرة التي يسمّنها النفط وينتزع أرواحها. يكتنز الذي باع روحه، عمداً أو مع تراكم الأيام، ويموت من أنقذ روحه من زمن الرجس والدنس: تموت العجوز الشامية البسيطة التي مزّقتها الأرواح الميّتة وتفاهات «الشيخة»، والشابة الوديعة التي جثم فوقها سلطان كالجمل، وتموت روح «الزوجة» التي علاها الغبار والنسيان.. .. ولعل هذا الموت المجتهد الذي يزحف على الأرواح البريئة هو الذي جعل الراوي يفرد صفحات طويلة، في الجزء الرابع، للخيول الكريمة التي تموت إن اغتربت عن أمكنتها، على عكس «الحكيم» الذي قرر الثروة مكاناً مباركاً وحيداً.

تبدأ حكاية السلطة بعد أن تنتهي حكايات البشر في المكان – الأصل. حكايتان تمحو احداهما الأخرى، وتقف وراءهما الحكاية المؤسِّسة (بكسر السين الأولى)، أي حكاية النفط كما تتجلى في «هاملتون»، خالق الحكايات، يخلق حكايته ويقرّر حكايات غيره. يقف خالق الحكاية كما يجب أن يكون، ثابتاً ضنين الحضور، يحتجب وراء حكايته وله ما يدلّل على آثاره، يأتي إن شاء أو يرسل بديلاً عنه، له من الإشارات ما

يصرّح بوجوده، آلة كانت أم إشعال حرب وإطفاء أخرى. ولهذا يظهر «هاملتون» في أزمنة محددة، يغيب، روائياً، ويطول غيابه، ويبقى غيابه فاعلاً كحضوره، لأنه لا يغيب أبداً. يظهر، ومّضياً، في الجزء الأول من الرواية، بعد أن ارتفعت آبار النفط فوق أطلال البراءة، ويظهر، واضحاً، في الجزء الثالث، حين كان الاستعمار عادة والنفط مشروعاً محتملاً، وهو ما تعلن عنه «تقاسيم الليل والنهار في سطور الصفحة الأولى: «مطالع القرن، العقود الأولى». لكنه لا يلبث أن يعود «ناصحاً يضبط الخطا» في الجزء الخامس: «بادية الظلمات»، وقد تقدم القرن العشرين عقوداً عديدة، وتقدمت المملكة التي شيدتها الحكاية المؤسِّسة على الأرض. جاء في الجزء الثالث، وخالق الحكايات يعاين «أرضه»: «إنه الامتحان قبل الأخير لهاملتون من أجل إشادة مملكته على الأرض.. ص: 19». لا يحتاج الخالق إلى الامتحان لأن دوره امتحان مخلوقاته، يعلّمهم الحكم والحكمة وتسيير ممالك ليست لهم. بعد عقود، وقد استوت المملكة، يقول هاملتون للأمير الذي تنتظره السلطنة: «إنك يا سمو الأمير، بحاجة إلى كمية كبيرة من البحر، نعم كمية كبيرة، لكي توازن هذا الكم الهائل الذي لديك من الصحراء!.. ج: 5. ص: 6». والبحر الذي لا بدّ منه هو هاملتون، الذي يسوس الصحراء ببواخر مثقلة بالنصائح والمدفعية، والصحراء أمير تحمل له البواخر مقوّمات إمارته. تأتي إجابة الأمير-المخلوق واضحة: «رغم أنه فهم المعنى العام للكلام الذي أداه هاملتون كما يؤدي المؤمن الصلاة، أو كما يرفع المتوسل دعاءه إلى قوة مجهولة، لكي تساعده، فقد احتار.. ص: 7». يرسل «هاملتون» الكلام إلى «قوة مجهولة» لم تتكوّن بعد واضحة، ويتلقى الأمير، الذي لم يتكوّن، «المعنى العام للكلام» لا أكثر، فبين الطرفين علاقة التلميذ بأستاذه، أو علاقة الخالق بالمخلوق. لا حكاية لـ«هاملتون»، فحكاياته قائمة في مخلوقاته، منذ أن استوى «قوة مجهولة» تمحو أمكنة وتستولد أخرى.

يتعيّن «هاملتون» إشارةً شأنه، رغم اختلاف الاستطاعة، شأن السلطان، لا يحتاج إلى الاسم، فإشارته فوق كل الأسماء. يلتقي مع «المحملجي» ولا يلتقي معه: يلتقي معه في قصور السلطان، ولا يلتقي معه لأنه خالق الحكاية المؤسسة، التي جاءت بالسلطان وبـ«كاتبه» وبما يطرد الطرفين معاً. والحكاية المؤسِّسة (بكسر السين الأولى)، التي جاءت بالنفط وآثاره، تفصل فصلاً باتراً بين ما كان وما يتلوه، تؤكد أن ما كان لن يعود وأن ما سيكون من اختصاص خالق الحكاية. وبسبب هذا تكون حكاية الخلق حكاية زمن جديد كلي، ينظر الإنسان منه إلى الماضي والمستقبل، ويخطئ النظر إن ارتكن إلى زمن مخالف. تستمد الحكاية صفتها التأسيسية من قدرتها الهائلة على تنصيب ذاتها مرجعاً زمنياً مسيطراً، يفرض حكايات ويلغي أخرى. ولأنه زمن أصلي، لا سابق له،

يضيف النفط إلى العلاقات كلها قائلاً بـ: المثقف النفطي والدين النفطي ونمط الحياة النفطي والعقلية النفطية.. .. لذا لن تكون حكاية «وادي العيون» الفاتنة إلا وجهاً من وجوه الحكاية المؤسسة، أنطقها النفط وسقطت في رحاب الموت. بل أن أقدار الشخصيات المختلفة وآفاقها مرهونة كلها بالحكاية الكبرى، التي تتناسل منها الحكايات. ليس غريباً إذن أن يلتبس جمال «وادي العيون» بالرثاء، وأن يكون مدخل «مدن الملح»، المحدّث عن الجمال والحقيقة، مستهلاً رثائياً بامتياز.

يتسج منيف روايته الطويلة من متواليات حكائية، تحيل على زمن ما قبل النفط، وما بعده، وعلى «زمن كوني» يدقق في ما «تحت الأرض» ويزهد بما فوقها. تحاكي الرواية ظاهرياً، في زمنها التعاقبي، مراجع خارجية لصيقة باكتشاف النفط وتطور السلطة النفطية، كما لو كانت الرواية «نقلاً» لتجارب معيشة أو تلخيصاً حكائياً لكتب عالجت موضوعها. تنطوي «مدن الملح» على مرجع خارجي، تجرّده فنياً كي تنفصل عنه، منتهية إلى واقع نفطي مكتفٍ بذاته يحاكيه الواقع، بصيغة الجمع، ولا يحاكي ما خارجه. إنه خلق الواقع، أو إعادة خلقه، بمواد متعددة قوامها المعرفة والخبرة والمتخيّل والبصيرة وتقنيات أدبية موافقة.. على هذا، فإن الرواية لا تستدعي مكاناً محدداً، بصيغة الجمع أو المفرد، بقدر ما تستحضر نصوصاً أدبية، عالجت نهب الشعوب في «الزمن الكوني». ويستطيع القارئ، إن رجع إلى روايات أمريكية – لاتينية أو افريقية، أن يقرأ نص منيف في نصوص متميّزة أخرى، وأن يقرأ هذه النصوص في «مدن الملح»، مدركاً أن منيف مجتهد في حقل «الرواية الأخرى»، التي تواجه رواية «الزمن الكوني» الزائفة برواية صحيحة.

يتمثّل المرجع الخارجي الأساسي، في رواية منيف، بقارئ عربي يتمتع بخبرة جماعية، عاش آثار النفط وصدمته الحكايات النفطية، قارئ يحوّل «الكتاب» نصاً، يؤوّله ويردم فراغاته ويسائله بما فيه واضحاً كان أو مستتراً. وفي هذه المساءلة يرى القارئ إلى تاريخ معيش يعرفه ويتعرّف عليه، ويرى إلى تاريخ يكتب بأشكال مختلفة، تحاورها الكتابة الروائية أو ترى في الحوار عملاً ثقيلاً لا ضرورة له. سرد منيف حكاية واحدة مكوّنة من ثلاث حكايات لا متكافئة، سردها من وجهة نظر المغلوبين ووجهة نظره، ومن وجهة نظر المعرفة الموضوعية.

إشارة أولى : المتواليات الحكائية ووجهة النظر :

يعمد منيف في «مدن الملح»، كما في «أرض السواد» لاحقاً، إلى متواليات حكائية، تتوقف أمام الإنسان وتنفذ إلى طبقاته المتعددة، وتقرأ قضاياه وأقداره وعلاقاته

بالخارجي الذي يؤثر عليه. يتصادى في المتواليات المتدفقة المتنوعة تنوع الحياة، الذي ينهي عن التجانس ويأمر بالمغايرة، ويتصادى عنها احتفال بـ«الكون الإنساني» الموزّع على احتمالات لا تنتهي. يحتفي منيف بالمفرد، سلطاناً كان أم مخلوقاً فزعاً رثّ الثياب، يسمح له بالكلام ويعطيه اسمه، ويقول بالاستقلال الذاتي للمواضيع، أمكنة وأزمنة ووقائع، يُنطقها وتستنطقه وتبدو في الحوار ظاهرة مقروءة الوجه. تتكشّف هذه الرؤية، التي ترى تنوّع الإنسان في تنوّع الحياة، في متواليات حكائية متزامنة أو متعاقبة، تضيء بعضها بعضاً وتنقّب عن المعنى في الإضاءة المتبادلة. تتقدم المتواليات تعبيراً موضوعياً عن تصور معين للعالم، يراه في الأجزاء المتحركة والتفاصيل المتباينة، إذ للإنسان البريء المتلاشي حكايته وللمثقف في زمن الإثم حكاية أخرى، وللمكان الذي اغتصبت حضرته حكاية ثالثة.

ينبني الجزء الأول، كما الأجزاء اللاحقة، على متواليات حكائية، تتوزّع على المكان والمواضيع والبشر وإن كان في الإنسان، الذي لا مركز له، ما يؤكده مركزاً لغيره. فعلى مستوى المكان يظهر «وادي العيون»، في الجزء الأول، كياناً مستقلاً بذاته عاش أقداره ورحل، تتلوه صحراء يغسلها المطر تستضيف شيخاً هارباً من زمن الشياطين، تعقبها بلدات محددة الملامح معروفة الأسماء (عجرة، روضة المستى، الحدرة..) تأوي أرواحاً قلقة تنتظر الأخبار، فـ«حرّان» التي أنكرت ذاتها لكثرة ما تبدّلت، فبعد السكون الفقير الأليف خلعت ملامحها القديمة ولبست وجهاً غريباً. ينكشف المكان كياناً حياً، له تاريخه وأهله ومزاجه ودهشة يباطنها خرف شفيف. «بعد سنة أهل حران لن تعرف حرّان. ص: 227»، يقول الراوي، محدثاً عن مكان وقف فوق أنقاضه، كفقير محدود الحاجات جاءته ثروة أغرقته. ولن تكون حكايات المواضيع أقل حظاً من حكايات الأمكنة، فكل موضوع يعابث ذاتاً بشرية ويتكشّف فيها، ويؤرق البشر ويأمرهم بالمجيء إليه: الراديو المرعب الذي زلزل الناس وذكّرهم بيوم القيامة، المنظار الغامض الذي حوّل الأمير إلى طفل ضئيل، السيارات المجهولة الأصل التي استرضاها أصحابها بأسماء حيوانات كثيرة.. يظل الإنسان، الذي يترافد إلى الحدث الروائي من جهات متعددة، مبتدأ الحكايات ومنتهاها، فلا حكاية إلا بإنسان يسرد حكايات ذاته أو غيره، متوجهاً إلى مستمع حاضر أو لم يأتِ بعد. بعد «متعب الهذال»، مستهل الحكاية، يأتي مسافر انتظرته أمه طويلاً ورحلت وعرّافة بصيرة ترى زمناً آثماً وتنسحب معه وزوجة تناجي أطياف رجلها المتباعدة فعامل يحسن السباحة ويموت غرقاً، والتاجر والطبيب ورجل الأمن والسائق الجميل الغريب والعجوز الأعمى الذي يطالب بحكم عادل، لن يظفر به.. تترافد الشخصيات، كما الجداول، منتهية إلى نهر بشري كبير لا تجانس

فيه، يصنع حدثاً روائياً لا يختزل إليه، لأن في الإنسان «بقية» لا يمكن النفاذ إليها، ولأن في الحدث شخصيات لا مرئية تقف وراء شخصيات صريحة معلنة. لهذا يستطيع الحدث أن يستمر إنْ منعت عنه بعض الشخصيات، حال السائقين النبيلين (آكوب وراجي) اللذين يكثّفان احتفاء الراوي بالقيم، ويستمر أكثر بالشخصيات الغائبة التي يوحي بها، ذلك أن الشخصيات الروائية تجريد فني، يشتق منه الإنسان المشخص في وجوده والإنسان المحتمل.

تنفتح كل حكاية على غيرها، تتكامل معها ولا تكتمل بها، فالاكتمال يلغي مبدأ الحكايات. ولعل هذا التصوّر الذي يستولد حكاية من أخرى سبقتها، ويستولد منها حكاية لاحقة، هو ما يخلق حكاية كبيرة متوالدة لا تقبل، منطقياً، بحكاية أولى مكتفية بذاتها ولا بحكاية عاقر أخيرة. ومع أن في الحكايات، على مستوى الوقائع، ما يقول بحكاية المكان – الأصل وحكاية «الخالق» الذي تصدر عنه الحكايات، فإن تصوّر العالم الذي يُنطق الراوي يقول بخلاف ذلك. فلكل حكاية مكتفية بذاتها حكاية جاءت منها، قائمة في زمن آخر يمكن التعرّف عليه. تصرّح الرواية بنسقين من المتواليات الحكائية: متواليات تزامنية، تتوالى مشدودة إلى زمن قيمي مفتوح، مخبرة عن الكرامة والتمرد والوفاء والتضامن والصداقة...، وعن قيم تغاير السويّ وتنقضه. زمن متدفق مفتوح، يلتفت إلى الماضي وينظر إلى المستقبل أكثر. يتحدد النسق الثاني بمتواليات متعاقبة، تحكي عن التبدل والتبدّل والتغيّر، كأن تشير إلى تشكّل السلطة النفطية وتكوّن حاشية، تستأثر بالثروة وتقتل الأرواح بالعائد النفطي. يسرد النسق الأول أحوال القيم في حكايات متناظرة، ويسرد الثاني توالد وقائع مادية متعاقبة، تبني مدينة وتنشىء سلطة وتخلع أميراً وتعلي من شأن أمير جديد، ينتظره الموت.

تنجز تقنية المتواليات الحكائية وظائف متعددة: تبني الفضاء الروائي بناء مرناً، يوسّع آفاقه ويوحّد فيه بين المعرفة والتأمل والمعطى والمحتمل، طالما أن في كل حكاية ما يضيء غيرها، وفي الحكايات القائمة ما يحاور حكايات قادمة. والحكايات في تتابعها تكسر السرد الخطي، الذي يفرضه موضوعها، الذي «يقطع» مع زمن ويصعد متتابعاً في آخر يليه. تحرض الحكايات، المحتشدة بمتعدد متنوع القيم والنمو والمصائر، على قراءة تنهى عن الاختزال، لأن في التعدد ما يكشف عن مركز الحدث ويحجبه، وما يعارض وجهاً بوجه آخر، وما يقارن بين أزمنة متعددة. ولعل جمالية الإنسان السويّ، وهي مقولة أساسية في تصور منيف، هي التي تقترح تعددية إنسانية طليقة. تأتي بالجميل الإنساني مفرداً، وتزيده جمالاً وهي تأتي بوجوه رمادية كالحة.

غير أن ما يميّز المتواليات هو الحركة السردية القائمة فيها، التي تكوّن لقاء القارئ والراوي وتتكوّن فيه، وتجعل القارئ ينتهي من الحكاية وهو يدخل إلى حكاية لاحقة، تستعيد أطياف الحكاية الأولى، وتعيد صياغتها في سرد يكتمل ولا يكتمل .

تتعين المتواليات الحكائية تقنيةً روائية وتصوراً للعالم في آن، يفصل بين المغلوبين وخصومهم وبين زمن آثم وآخر مشتهى. فالمتزامنة منها، رغم الثبات الذي توحي به، متناتجة في أجيال متعاقبة، هي صورة عن الحياة التي لا تنتهي. أما المتعاقبة، وتشير إلى السلطة، فلا تنفتح إلا لتنغلق، ولا تنغلق إلا لتنفتح على انغلاق أكثر صلابة، كما لو كان التعاقب زمناً فارغاً ينفتح على موت بطيء. يحتفي التصور الذي تقوم عليه المتواليات بالحياة المتدفقة، التي تضع في التزامن تعاقباً كيفياً، ولو بعد زمن، وتضع في التعاقب الزائف انطفاء متصاعداً أكيداً. فتعاقب الحكايات إعلان عن تدفق الحياة، الذي لا توقفه سلطة ولا يمنعه غازٍ جهنمي الأسلحة. تنبئ «مدن الملح»، في صفحاتها الأخيرة، عن الفرق بين المتزامن الشعبي والمتعاقب السلطوي، أو عن اختلاف سلطة الحياة عن حياة السلطة. ينتهي الجزء الخامس بموت السلطان، فكل السلاطين يدركهم الموت، وبالرحيل النهائي للمثقف النفطي - المجاز، فكل الأكاذيب يدركها السقوط. ينتهي ما ينبغي أن ينتهي ويبقى الحديث الشعبي طافياً فوق نهر الحياة: «وبدأت موران تتنصّت وتتلفّت وتترقّب.. من جديد». في الجملة الأخيرة ما يوحي بديمومة الفعل ويعد بفرق بين ما كان وما سيكون. كأن في زمن السلطة ما يبدد السلطة وما يحرّر زمناً معتقلاً يأتي بسلطة بديلة، تعرف أن «هاملتون» حكاية شريرة طويلة الأجل، وأن مخلوقاته الأثيرة سهلة الاندثار .

تطرح المتواليات سؤالاً أساسياً هو: موقع الراوي، بلغة معينة، أو وجهات النظر في النص الروائي، بلغة أخرى. والجواب واضح منذ أن شاء الروائي أن يكون ذاكرة مكتوبة للذين لا مكتبات لهم. إن «مدن الملح» هي نص المغلوبين، الذين ينتظرون زمناً ينصفهم، ونص عن الغالبين، الذين يهزمهم عدلهم المستحيل. يصل موضوع السلطة بين الراوي والمغلوبين، فهو منهم ومعهم، رغم اختلاف في تأويل الظواهر. بمعنى آخر: إن كان بين الراوي والمغلوبين اختلاف في تأويل ما هو خارج السلطة، فإن بينهما اتفاقاً في تأويل ما هو داخلها. يعطي التأويل الثاني الراوي موقعاً بين المغلوبين، يتحدث باسمهم ويتحدثون باسمه، لا يختلف عن شخصيات أخرى، مثل العرّافة والشيخ المتمرد والشاب المثقف السجين والعجوز المطالب بحقه وحكيم البلدة القتيل.. وهذا الوضع الذي يكون فيه الراوي من المغلوبين ومعهم هو الذي يسمح له بالدخول إلى

عوالمهم الداخلية والخارجية، أن يحاورهم ويحاورونه وأن يعرف لغتهم وأن يكتب حكاياتهم بلغة يعرفونها. وقد لامس الدكتور عبد الرزاق عيد ديمقراطية الكتابة في «مدن الملح»، ورأى أن منيف يكتب تصوره الديمقراطي بلغة ديمقراطية.

يكرّر منيف كلمات: «الترقّب والتنصّت والانتظار..»، موحياً بأن وراء اليوم السلطوي الهادئ يوماً لا هدوء فيه. يفرض عليه هذا المنظور أن يجسّر المسافة بين القائم والمنتظر، وأن يعطف على الحكايات الشائعة حكايات خبيئة لم يروها أحد، توطد التحريض وتعطي الترقّب معنى وتسوّغ الانتظار. كأن الراوي، الذي ينشر الشائع وينشر أكثر الخبيء، مشدود إلى تشييد حكاية كبرى، معروفة ومجهولة، توقظ قراءة غير مسبوقة تمزج الغضب بالمعرفة والأمل بالوضوح. يستأنف تصور منيف كتابات إبداعية متمردة تنقد القراءة السلطوية بقراءة مغايرة لها، حال طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي»، أو تأويل محفوظ للسلطة في «أولاد حارتنا»، وهو ما ذهب إليه المؤرخ الإنجليزي ي. ب. تومسون حين كتب قصة الثورة الصناعية من وجهة نظر العمال الزراعيين والصناعيين، وما ارتكنت إليه «أقلام سوداء»، أو بيضاء، حين سردت تاريخ الولايات المتحدة من وجهة نظر «السود». كتب منيف «وجهة النظر الأخرى» مؤمناً بـ«قوة الحكاية»، التي تغيّر وجهة النظر إلى الواقع المعيش بحكايات محرَّرة وطدّتها الكتابة. تحرر الكتابة الحكايات المعتقلة، وتتطلع إلى بشر يتحرّرون من الحكايات القديمة، كما لو كان تحرير الحكايات مقدمة لتحرير البشر. يتبرّر الإيمان الكتابي بتصور يوحّد الراوي بجمهوره، ويربط الطرفين بـ«تذكّر» الحقيقة والجمال.

تلتقي وجهة نظر الراوي، على مستوى الإحساس والترقّب، بوجهة نظر المغلوبين، ويلتقي الطرفان، على مستوى المنظور، في حقل اللغة. ومع أن لغة منيف تهجّن الفصحى وتصقل العامية وتهجس بـ«لغة وسطى»، فإنها تحتفي بـ«لغة القراء» في موقع أكثر تميزاً ورحابة يمكن أن يدعى بـ: حضور المنطق الشفهي في عملية الكتابة. والمقصود بذلك إقامة العملية الكتابة على منظور شفهي اتكاء على عناصر متعددة: التقنية الحكائية التي تضع راوياً مفرداً أمام «جمهور»، يلاحق حكايات متوالية، أو تضع جمهوراً أمام «راوٍ» يوزع الحكايات. ينطوي نص منيف على حركة متواترة، تُسلّم حدثاً إلى غيره وشخصية إلى ما يليها وتعطف تفاصيل صغيرة على تفاصيل أخرى، متوجهة إلى «مستمع» ينتظر نهاية الحكاية التي لا تنتهي. لا موقع للتأمّل المجرد أو لـ«صناعة الكتابة» ولا مكان لـ«اللغة الطقوسية»، التي «تُصمِت» القارئ بـ«نبرتها الزخرفية» العالية قبل أن تتوجه إليه. ترى الكتابة المكتفية بذاتها إلى كاتب وحيد وقارئ مفرد وصمت

ممتد بينهما، إذ الصمت شرط «الكاتب المبدع» وشرط «القارئ الممتثل». ينقض منيف الكتابة – المرتبة ويكسر الصمت بحركة متوالدة تؤالف بين الجمهور والراوي. وهذه الحركة تملي على منيف أن يشتق من الجمهور حكايات يعرفها، وأن يرسل إليه بحكايات معتقلة – محرّرة لم يسمع بها سابقاً. بل أن في منطق الحكاية الولود ما يعبّر عن العقل الشفهي، وهو عقل الجمهور، الذي يرى الحياة حدثاً جارياً، توسّطه إنسان آثم وآخر ينتظر انتصار الخير. تحاور رواية منيف الثقافة الشعبية بلغة وسطى قريبة منها، وتوطد الحوار بحضور المنطق الشفهي في العملية الكتابية. تبدو المتواليات الحكائية، مرة أخرى، تقنية روائية وتصوراً للعالم، وتشهد على إسهام روائي أصيل، لا يُردّ إلى غيره.

في كتابة منيف ما يوحي بردّ تقنيته الكتابية إلى موروث أدبي عربي عنوانه الشهير: حكاية في حكاية. يفتقر الكلام إلى المعنى لأكثر من سبب: يشتق الروائي التقنية الروائية من وظيفة الكتابة، التي تربط بين «قوة الحكاية» و«قوة الجمهور». إضافة إلى ذلك، فإن الروائي قائم أبداً في الحاضر المشخص، في الـ«هنا والآن»، يتطلع إلى المستقبل وإلى رواية مخادعة متسلطة يواجهها برواية أخرى. وقد يذهب منيف إلى حكايات من الموروث مضيئاً نصه، دون أن يغادر الـ«هنا والآن»، وهما مبتدأ الرواية وخبرها. لا مكان لرومانسية الأصول في تصوّر يؤمن بـ«قوة الحكاية»، ولا موقع لأصول متطايرة، توجد ولا توجد في آن، فالحكايات لا بداية لها ولا نهاية.

إشارة ثانية : الحكاية والخطاب : الموت والذاكرة والكتابة :

لا تُنشئ الأحداث، خطيرة كانت أم عارضة، خطاباً سردياً، فما ينشئه هي طريقة السرد، التي تجعل حدثاً يعلّق على آخر، يسبقه أو يتلوه، ويترك فراغاً يملؤه القارئ بخبرة معينة. وسرد منيف، الذي يميّز بين المستنكَر والمشتهى، يتكئ على ثنائيات متناقضة، آيتها نخلة باسقة تواجه آلة قاطعة. تحيل الثنائيات، في «مدن الملح»، على الغبن والعدل والحاكم والمحكوم والأجنبي والوطني، وقد تضع النفط في مواجهة القيم المدحورة، لكنها، في مستوياتها المتعددة، ملأى بموضوع يختصر ما عداه هو: الموت، يجابهه موضوع آخر هو: الذاكرة.

بعد عشر صفحات، ترثي «وادي العيون» السائر إلى الموت، يقول الراوي: «في ذلك اليوم البعيد، الذي يشبه آلاف الأيام قبله، ولد لمتعب الهذال آخر أولاده الذكور. حدث ذلك في آخر الربيع، عند العصر. ص: 18». تستقر الجملة عارضة، ربما، إلى أن يأتي بعدها عذاب لا اقتصاد فيه، يعيد للجملة العارضة معناها الحقيقي. فقد بدا

اليوم «بعيداً»، لأنه لن يعود، شابه أياماً سبقته، ولن يشبه أياماً لاحقة، فمكانه يتهيأ للرحيل. ولأن اليوم لن يتجدّد في غيره، جاء «آخر» الذكور في «آخر» الربيع في «آخر» النهار. يستأنف الفصل اللاحق الحديث الرثائي عن الولادة والميلاد، قبل أن يدرك القارئ أن صفحات قادمة ستحدثه عن الموت والنهايات. يبدأ الفصل بالجملة التالية: «مقبل بن متعب الهذال ولد في وادي العيون»، مضاعفاً كلامه عن: «الولادة» في سطور لاحقة: «ولادة أحد في وادي العيون لا تحمل امتيازاً من أي نوع»، «أما الخالة ودعة فتقول شيئاً مختلفاً تماماً عن سنة ولادة مقبل». ليس غريباً أن يجرّ «الميلاد الأخير» أب الوليد إلى أيام منقضية تشبه غيرها، أعطته الزوجة فيها «متبسمة» ولداً معافى أعقبه آخرون، وأن تمر «أمام عينيه حياته كلها مثل شريط طويل».

تحتفي البداية الروائية بالميلاد، وترفع صوته، مدركة أن في الميلاد المتصادي مدخلاً إلى الموت الآتي. شيء قريب من رقصة جنائزية، يؤديها راقص مطمئن، يتربّص به قاتل لا يراه. بعد الطلقات، التي استقبلت «الميلاد» أو شيّعته، يأتي «الغرباء» مباشرة بآلة الموت، وتأتي معهم سلطة تتأسس عليه. ولن تكون صفحات الرواية الشاسعة إلا إشارات متعاقبة إلى وليد سريع النماء، أي السلطة، يصرف أحياء إلى القبور ويحوّل الأحياء إلى جثث متنقلة.

يتعيّن «موت المكان»، الذي يداخله زمن يرحل معه، مدخلاً إلى موت متشجّر متنوّع البشر والأسباب: ترحل الأم التي تنتظر ولدها الغائب حزناً، تتبعها العرّافة التي يحسمها المرض، فالعامل غرقاً، والسائق الذي انتهى زمنه، وحكيم البلدة القديمة القتيل، و«ابن الراشد» الذي مات حيرة.. .. فالعجوز الشامية والعروس وخادم السلطان وطليقته والخيول والسلطان المخلوع المتداعي، إلى أن يتمرد السيف على حامله ويودي بالسلطان الجديد.. يشير الموت المتنوّع إلى الاحتجاج والانسحاب والتمرد العاجز ورغبة في الرجوع إلى رحم الأرض، ويبقى حاملاً لعنوان كبير: الاغتيال المقنّع أو الإعدام الصريح. يطول الإعدام الزمن الغنائي ونمطاً من الوجود ونموذجاً من البشر، ويخترق الأحياء والأموات، ذلك أن السلطة، التي جاء بها النفط، دشنت مجيئها بالموت. والمثقف النفطي «المحملجي»، مجاز الزمن النفطي العربي، آية على إنسان باع روحه، وزوجته التي جاءت من أسرة تعتاش من الموت صورة عنه.. ولن يكون ابنهما، الذي يتنقل بطائرة أمريكية ضخمة، إلا امتداداً لأبوين استبدلا بروحيهما أكياساً من الفضة والذهب. تشيع رائحة الموت في الشخصيات والقصور والأشياء، بعد أن غدا الموت شرط الوجود وأصبح «الإنسان الحي» وجوداً نافلاً. وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد شاهين في دراسة رشيدة حين قال: «لا أعرف كاتباً استطاع أن يصوّر الموت في

الحياة أكثر من عبد الرحمن منيف. وتكمن قدرة عبد الرحمن في السيطرة على مشاعر الرعب الحقيقية التي تنشأ من معرفة أو مشاهدة الرعب فعلاً والقدرة على تصوير هذه المشاعر بشكل يكثّف أو يعمّق هذه المشاعر.. ..، فصورة الموت التي يصورها منيف، .....، هي واقع معاش يحدث أمام الملأ وكأنه شيء عادي، على الرغم من كل ما فيه من رعب وهمجية تقشعر لها الأبدان.. ..».

الموت المرعب العادي، أو عادية الرعب المميت.. تلخّص الصفة هذه معنى الموت الملازم لسلطة تأسست عليه، يزاملها، ولا تكون إلا به، معيّنة الموت الموسّع اختصاصاً سلطوياً، يختلف عن الموت الطبيعي في الأدوات والأسباب والمعنى. لهذا يستدعي الموت الطبيعي المقبرة، مكاناً موحشاً يسرد وحدة الميلاد والموت. بينما يستدعي الموت السلطوي الذاكرة، يتحاور فيها أحياء ترعبهم السلطة وأموات حسمتهم السلطة منذ زمن. ينطوي الزمن المميت على التكرار الآثم، ويطالب الأحياء العادلين بأن يعيدو إلى الأموات – الضحايا حقوقهم العادلة.

يندد الخطاب الروائي بسلطة قاتلة، ويذكّر ببشر – ضحايا، فقدوا زمنهم القديم وسقطوا في الفراغ. ينوس الخطاب بين التنديد بطرف لا يزال على قيد الحياة، والوفاء لراحلين أو في طريقهم إلى الرحيل. يصل الوفاء بين الراحلين و«من تبقّى»، حالماً بزمن قيمي يستأنف فيه الميلاد – الموت دورته الطبيعية. لكنه، وهو يحلم بزمن مشتهى، يذكر الموتى ووجوههم الغائبة، يكرّم حقيقتهم الراقدة تحت التراب: كان للأموات رغباتهم ومبادراتهم وبطولاتهم وعشق للحياة، كانوا بشراً كـ«القراء»، أكثر نبلاً أو أقل، وما أموات الحاضر إلا أحياء الماضي، وما أحياء الحاضر إلا أموات المستقبل. يذهب الوفاء إلى القيم التي كانت، ويتطلع إلى القيم التي ستكون. تبدأ الذاكرة، بهذا المعنى، بما لا يموت، بما تتوازعه أجيال راحلة وأجيال قادمة، وبما يجعل الأجيال الماضية ماثلة في الأجيال الحاضرة وفاعلة فيها. شيء قريب من الدعوة إلى الانبعاث، كما تقرّه ذاكرة كتابية نوعية، تمسح الغبار عن فضائل الراحلين، وتوقظ في الأحياء فضائل عرفها غيرهم.

لا وجود للذاكرة، بداهة، في صيغة المفرد، حتى لو سردها كائن مفرد، ولكل جماعة ذاكرة تليق بها، ولا علاقة إلا بمعنى النفي، بين ذاكرة مرجعها المقبرة وأخرى نقيضة مرجعها الحياة. تواجه «مدن الملح» ذاكرة السلطة بذاكرة الأمة، مخبرة أن تفكيك الأولى شرط بناء الثانية. لهذا يكون على الثانية أن تقتفي الآثار وأن تلملم الشظايا وأن تنظّم ما عثرت عليه ورمّمت أطرافه المتقادمة أحياناً، كي تواجه ذاكرة

محكمة صمّاء، صاغها «المؤرخون» والشعراء واستبداد عادات الكلام. كأن الذاكرة الحقيقية مشروع أو احتمال، تراقب من بعيد ذاكرة متحققة، وقودها المدارس والمكتوب السلطوي والرقابة وثقافة الأدعية المتسلّطة. غير أن ما يبدو متماسكاً لا تماسك فيه، ذاكرة أملتها سلطة يجرفها الموت المتقدم، بوضوح وبمراوغة معاً، تهتز إن خُلع السلطان وتتزعزع إن قُتل الذي جاء بعده، وتسقط في البوار آن رحيل السلطان الأخير. بين ذاكرة السلطة وذاكرة الأمة فرق لا يُجسَّر، أولهما «مُشَخّصنة» وترتبط بالأشخاص، وهم زائلون، وثانيهما لا تقبل «الشخصنة» وتستعصي على الرحيل، ترتبط بالقيم والأعراف وبالروح الجماعية الغائمة، التي تزيل الرواية عن وجوهها الغبار. اتكاء على هذا الفرق تتراءى الرواية ذاكرة وطنية محتملة، بلغة معينة، أو مشتهاة، بلغة أخرى، توحّد المكان وهي توحّد أقدار الأمة وتوقعاتها، وتضع في المكان – الزمان الموحد أفقاً كيفياً واسعاً، يملؤه راحلون لم يرحلوا تماماً وأحياء يطويهم الموت وتحفظهم الذاكرة.

يتكئ منيف على ذاكرة نوعية غائية، تودّ أن تكون ذاكرة جماعية معيشة. وهو في جهده الرامي إلى توحيد الذاكرتين، يعيد بناء ذاكرة المغلوبين، يستنهضها وينظم علاقاتها ويجعلها ذاكرة مستقلة عن غيرها، يَقِظَة جديدة مبرّأة من الالتباس، ترى ولا تخطئ الرؤية وتفعل ما تراه وتغيّره. فالذاكرة التي لا استقلال لها تخطئ في الفعل والنظر، تفعل ما لا تريده، وتنتهي إلى ما يريده غيرها، وتظل ملقاة على هامش الفعل والتاريخ. يسعى منيف، وهو يكتب ذاكرة جماعية، إلى ذاكرة تاريخية يصوغها فعل جماعي تصوّبه خبرة من الماضي والحاضر. وبسبب ذلك، تتضمن روايته بعداً تحريضياً متحفّظاً، يشير إلى اتجاه الأمل ولا ينثر الآمال على الجهات المتداخلة، مدركاً الفرق بين تحريض يرى مستقبل الإنسان في إمكانياته اليقظة، وتعويض أخلاقي ساذج، يوزّع النصر على الأحياء والموتى.

من الذي يذكر مغلوباً «يرتدي قميصاً كان أبيض في يوم من الأيام»، وآخر عجوزاً مذعور الوجه والعينين، سقط السيف القاطع فوق رقبتيهما، ظلماً، بعد صلاة يوم الجمعة، بتهمة تفجير أنابيب النفط؟ قد يستشهد البعض بشهود حفظوا أبعاضاً من الأخبار، ويرى في أخبار الشهود صدقاً لا يضارع، دون أن يدرك أن ذاكرة الشهود يصيبها الوهن، وأن الموت ينتظر الشهود في آخر الطريق. وقد يثني بعض آخر على سرد شفهي متدفق، يسند فيه السارد أقواله بحركات جسدية طليقة، دون أن يعلم أن في السرد المتدفق أشياء لم تقع. وأن فيه «ترقيعاً»، بلغة كلود ليفي شتراوس وهو يصف «الإنسان البدائي».

تلتقي الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية في فضاء الكتابة، حيث اللغة المدققة تنشئ الذاكرتين معاً، منتقلة من السرد العشوائي إلى السرد المنظّم، ومن الشفهي المتدفق إلى الكتابي المنضبط. وواقع الأمر أن في كتابة منيف ما يحقّق وظائف محددة: تحفظ، أولاً، وقائع المغلوبين في وثائق تقاوم التبدّد والتلف، كما لو كانت مخزناً صحيح البناء. مثلما أنها، ثانياً، ذاكرة متسقة تتخفّف، قدر ما تستطيع من التناقض، تفصل وتميّز وتقارن: كأن تفصل بين أخلاق القبيلة ومعايير السلطة، وبين رجل دين مخلص وآخر مخلص لمكاسبه وبين مقاتل يؤمن بمحاربة «الكفار» وآخر يكفّر من قاتل سلطة تلتحق بـ«الكفار». ينتج العنصر الثالث من عملية الكتابة ذاتها، التي يسند فيها اللاوعي الوعيَ والمتخيلُ المعيشَ والمعرفةُ الكتبية المعارفَ المكتسبة، منتهية إلى فضاء واسع، لا يختزل البشر إلى أشياء ولا يستقدم الأشياء من فراغ. ولهذا يقف قارئ «مدن الملح» أمام نص واسع متعدد الأقاليم، يعثر فيه المؤرخ النزيه، كما الأنتربولوجي والأثنولوجي وعالم الاجتماع، على ما يريد، كما لو كان موسوعة مقتصدة عن مجتمع انزاح، قسراً، من زمن إلى آخر.

تقوم ذاكرة المغلوبين، في طور منها، على الخطابة، أو فن الكلام، وتقوم في «مدن الملح» على الكتابة، أو فن الوضوح المتكلم، حيث الانفعال لا يقرض العقل، ولا العقل يطرد الإحساس ويمحوه. ولعل الوضوح المتكلم عن زمن نزف ذاته، قسراً، هو الذي يعيّن رواية منيف ذاكرة للمغلوب الأصلي، جاء من بلاد النفط أم من بلدان لم تعرف النفط، فالغالب في الأزمنة الحديثة واحد، رغم اختلاف لغاته.

إشارة ثالثة : معنى التاريخ : سطوة الآلة وقوة القيم :

يأتي التاريخ في «مدن الملح» من لقاء مجتمع راكد مكتفٍ بذاته بـ«آخر»، جاء إليه من وراء البحار، دمّر استقراره بـ«آلات لا يعرفها»، دون أن يضعه في زمن مجتمعي جديد. لم تذهب الصحراء إلى البحر، وهي تعرف منه شواطئه الضحلة، بل جاء «أهل البحر» إلى الصحراء، في زمن تقني غير مسبوق، أملى عليهم المجيء، وهيّأ شكل اللقاء. كأن في المجيء ما يكسر بنية مغلقة، ويتركها مبعثرة، وما يعلن عن لقاء معروف النتيجة حدّد شروطه أحد الطرفين. يكتب منيف في الجزء الأول من روايته: «لما وصلت السفينة الكبيرة عند الغروب أدهشت الجميع. فشكلها يختلف كثيراً عن السفن التي وصلت من قبل، إذ كانت تتلألأ بأنوار ملونة، وقد حولت البحر إلى كتلة من اللهب. أما حجمها الهائل وهي تتقدم فقد جعل الناس في ذهول شديد»، «إن هؤلاء أنفسهم (أهل حران) يتذكرون يوم وصول تلك الباخرة أكثر من أية أيام أخرى، بمزيج من العجب

والخوف والدهشة، حتى ليكاد يصبح التاريخ الوحيد الباقي في ذاكرتهم.. ص: 202-204». ينتصر القادم من وراء البحار بإشاراته الهائلة، التي، وهي تحوّل البحر إلى كتلة ملتهبة، تشيع العجب المخيف في ذاكرة غريبة عنها. تفرض الإشارات الهائلة على المهزومين تقويماً زمنياً جديداً، يستولدهم بذاكرة هجينة تمحو الماضي بالحاضر، وتستبدل بالزمنين فراغاً مراوغاً. وما الإشارات الهائلة إلا تقنية حديثة هزمت الخرافة القديمة، بعد أن هزم الزمن التقني خرافات مجتمعه، واستبقى للمهزوم خرافاته المتجددة.

رأى هيجل، الذي يقرن الحضارة باللون الأبيض، أن التاريخ هو تاريخ روح العالم، التي تستظهر متنامية في معرفة ذاتية، محددة الثقافة، تأخذ بالانطفاء حين تستنفذ أسباب النماء الكامنة فيها. أعطى ماركس، الذي عاش ذروة الثورة الصناعية، للقول الهيجيلي صياغة جديدة: التاريخ هو تاريخ الصناعة الإنسانية، التي تخبر عن نموّها قوةٌ منتجة محددة ببنية اقتصادية، تميل إلى الانطفاء إذا استنفذت طاقاتها. سواء كان التأويل، بالمعنى الفلسفي، سوياً أو لا سواء فيه، فإن في قول ماركس ما يؤكد أمرين: التقنية، كما العلم الذي قامت عليه، قوة اجتماعية منتجة، تنقل المجتمع من طور تاريخي إلى آخر متفوق عليه، وسلطة تعيد تنظيم العلاقات الاجتماعية. فالجيش الذي يكتفي بالبنادق يحتاج مرجعاً قيادياً، يغاير المرجع اللازم لجيش مسلح بالمدافع. كأن التقنية لا تندرج في البنية الاقتصادية إلا إذا أدرجت في علاقات الإنتاج عناصر نوعية، تربط، لزوماً، بين السياسي والاقتصادي، وبين البنية الاقتصادية والبينة الاجتماعية. يطور العلم، وقد غدا قوة منتجة، المجتمع، ويطور معه قوى اجتماعية صاعدة، تقرن بين العلم والانتصار. يكون العلم الرأسمالي، بهذا المعنى، علماً موضوعياً يفسّر الأسباب والنتائج، وعلماً انتصارياً يساوي بين الحقيقة والمنفعة، وبين «السفن الكبيرة» ونهب نفط الآخرين، الذين لم يعرفوا الثورة العلمية ولا الثورات اللاحقة.

تتحدث رواية منيف، وهي تصف لقاء الغالب بالمغلوب، عن الإشارات التقنية والخوف والذاكرة. وواقع الأمر أن «مدن الملح» تنشر نسقين متوازيين من البشر، لكل منهما لغته وأدواته ووسائل تعامله مع الآخر، كاشفة عن زمن صاغته «الثورة الصناعية»، وعن آخر مسكون بالخرافة وعبادة المجهول. تتراءى في النسق الأول: الآلات الباحثة عن النفط في جوف الأرض، السفن الصغيرة، السفن الكبيرة، السيارات، الشاحنات، الساعة، المنظار، الراديو، القبعات، التكيفة الهوائية، الطائرات، الكهرباء، الأسلاك الشائكة، البيوت الإسمنتية، الكاميرا، و«البارودة الإنجليزية»، التي يفتخر المغلوب

بامتلاكها.. .. يقف، في مقابل النسق الأول، نسق آخر «يشرح» الإشارات التقنية باللغة البسيطة الموروثة مساوياً اللغة التعزيمية بـ«نظرية للمعرفة» لا وجود لها: الآلات الجهنمية، المخلوقات العجيبة، الكتل الحديدية الصفراء التي «تحتاج الطعام»، باخرة الشيطان، أبو لهب، الجبل الأبيض الرابض فوق الماء، البواخر المليئة بـ«البلايا».. .. تُفصح اللغة عن الجهل والخوف، وعن اطمئنان إلى «عقل خرافي» يعكس حاجات بيئته القديمة، يفسّر القادم المخيف بـ«اللعنة» والآلات بسطوة الشياطين، ويرى في «السحر الأبيض» خالقاً لـ«المخلوقات العجيبة». ولهذا تكون صورة الأشجار التي تجتاحها الآلات، وهي تئن وتولول وتستنجد، صورة عن المغلوبين الذين ينظرون إليها، يستنجدون بما لا ينجدهم ويسقطون مستسلمين على الأرض. تكتب الرواية عن وصول «باخرة الشيطان»: عجبوا وتساءلوا كيف يمكن لشيء مثل هذا الحجم أن يطفو فوق الماء.. .. وكيف يسير. ج: 1، ص: 202». ليس في العجب إلا الاستسلام، فما يثير العجب عصي على التفسير، يشير إلى «نهاية العالم» التي لا رادّ لها. تظهر هنا دلالة «الأسلاك الشائكة»، المتواتر ذكرها في زمن اللقاء اللامتكافئ، التي تحدّث عن إنسان مهزوم، لا يرتاح إلى المكان الذي هو فيه، ولا يستطيع الرجوع إلى حيث كان.

تتحالف الآلة المفزعة مع سطوة الخرافة وينتجان: الاستسلام أو المقاومة المعطوبة، حيث المهزوم ينسحب إلى زمن متجدد الهزيمة. تصف الرواية إلغاء المهزوم في أكثر من مكان، كأن تقول: «كاد فواز أن يرجع خلال الساعات الأولى لوصوله، فبعد أن بقي مثل كلب إلى جانب الأسلاك الشائكة، بانتظار عودة شعلان، لا يعرف من أين، طلب منه ومن الآخرين الذين وصلوا معه أو بعده أن يبقوا بعيدين عن بوابة المعسكر، دون أي توضيح، ودون أية نظرة تحمل معنى من معاني الفهم أو التعاطف، وقد نُحوّا أكثر من مرة لما اقتربوا، وفي مكانهم ذاك سفّت عليهم الرمال وغطّاهم الغبار، حين بدأت تلك الآلات الكبيرة المجنونة تدخل أو تخرج من المعسكر.. ج: 1، ص: 131». يصف منيف بدقة مدهشة، تلاشي المهزوم وغطرسة من هزمه بإشارات تذيع الموت والخنوع والإلغاء والخضوع، حيث الآلة وحدها تستطيع الدخول والخروج، على خلاف «الكلب المحلي» الذي غطاه الغبار. ونقرأ في مكان آخر: «وبكل الخنوع الذي تعرفه الحيوانات الذليلة الجائعة عبّر دحام عن فهمه المطلق، وعن استعداده غير المعهود لكي ينفذ التعليمات بدقة. عبّر عن ذلك بالكلمات والحركات وهذا الانفعال المبالغ فيه، وهو ينقل نظراته بين الورقة التي ظلت مفتوحة وبين وجه الترجمان.. .. ج: 1، ص: 195». يتحرك المهزوم محمولاً بخنوعه وذلّه وامتثاله وبما قوّض إنسانيته وردّه حيواناً صاغراً. تعبّر النعوت عن صورة المنتصر بمساحة تهافت المهزوم، الذي صيّرته هزيمته

الموسّعة شيئاً من الأشياء الأخرى. يضبط المنتصر حركاته وهو يضبط حركات المهزوم، يسيطر على ذاته وهو يسيطر على غيره، بل يلتبس الخالق والمخلوق، رغم الفرق بينهما، بآلة حسوب لا تعرف الخطأ. تسرد حكاية المنتصر حكاية العقل التقني الذي نصره، وحكاية أخرى عن لا عقلانية العقل الذي أمعن في عقلانيته. فقد بحث العقل التقني عن الربح والمردود واقتصاد الوقت وتحوّل، حين قدس ذاته، إلى قوة نافية مفزعة، تأخذ بيد العلم إلى تخوم جهنم وتضع في العقل العقلاني أبعاداً وحشية. أفضى تطور التقنية، بهذا المعنى، إلى مفارقة ساخرة، تحرّر الإنسان في علاقته بالطبيعة، وتفرض استعباد الإنسان التقني لغيره. وهذه التقنية هي التي أنجبت، في أرض غير أرضها، مخلوقاً يشبه «الكلب» و«الحيوانات الذليلة». وواقع الأمر، أن المهزوم، الذي صار «كلباً»، لم يرَ من التقنية إلا الموت الموسّع الذي جاءت به، وحصد الأشجار والبيوت والبشر.

تهدم التقنية المنتصرة المهزوم وتعيد بناءه: تهدمه وهي تهدم الشرط الاجتماعي -الثقافي الذي ينتمي إليه، وتعيد بناءه هجيناً، لا يحتفظ بزمنه القيمي القديم ولا يعرف عن الزمن التقني شيئاً. تتعيّن الهُجْنة، في مستوى منها، بانحلال الذاكرة، وتتجسّد، في مستوى آخر، بسطوة السلع الهائلة، التي هي امتداد وديع للبواخر المفزعة و«الآلات الجهنمية الصفراء». فإذا كان في الباخرة إشارات تثير الفزع، فإن في السلعة إشارات تثير الإبهار، كما لو كانت السلعة باخرة أخرى، تُشترى وتحتفظ بإشاراتها المغلقة. حين تصف الرواية، في الجزء الثاني، المخلوق الهجين تقول: «وجاء السلطان كالمتسلل، جاء وحيداً، ما عدا سبعة من الحرس، حتى السيارة الكاديلاك السوداء التي يسميها «الخف»، والتي يفضلها على عشرات السيارات الأخرى، .. ..، تخلّى عنها هذه المرة، ولم يستعمل الروز رويس «النعامة»، إذا كانت مرتفعة قياساً للسيارات الأخرى، ولم يستعمل «الحصان» أيضاً، جاء بسيارة شفر مثل تلك التي تستعملها عادة نساء القصر. ص: 488». لم يغادر المهزوم مكانه الطبيعي عقلاً ولغة، غادره مستهلكاً هجيناً، يركب «نعامة» تحتاج إلى بنزين وسيارة مكسوة بالريش ذات جناحين، فلا هو في أرض الخيول والنعام ولا في مجتمع يعطي السيارة اسمها الصحيح. يساوي الهجين المتداعي بين السيارة و«النعامة» وبين هاملتون و«أبو لهب»، مرحّلاً الأزمنة كلها إلى زمن لا وجود له. لا يعرف، وقد بدّده الزمن أو تبدد فيه، عن أبي لهب شيئاً، ولن يعرف أكثر عن «هاملتون»، الذي أرهبه بالبواخر وأسعده بالسلع. إنه مبدّد تحصّن بجهله، وهجين اعتصم بغرائزه، وفسّر الجهل والغرائز بأرواح الشياطين وثقافة الأدعية.

تختلف الهجنة الطبيعية، التي تتكوّن من انفتاح الثقافات على بعضها، عن الهجنة القسرية السلطوية. فالأولى تتكئ على الوعي الذاتي والاعتراف بالآخر والحوار الثقافي وتبادل الخبرات الإنسانية، وتُختصر الثانية إلى النقود والشراء والتبعية والخضوع والاستهلاك الفقير، وتختصر أولاً إلى غياب القرار الذاتي الحقيقي، فالكائن الهجين يستهلك سلعة أنتجها غيره. يقول آر. إيه. بوكانان في كتابه «الآلة قوة وسلطة»، وهو يصف اكتشاف أمريكا: «ومن المسلّم به أن الإسبان حاولوا بكل الطرق أن «يتوغّلوا» في أمريكا الوسطى بفضل الشجاعة الفريدة للغزاة الإسبان وقسوتهم الوحشية، علاوة على تحالف الحظ معهم، فإنهم وجدوا سكان البلاد الأصليين معوّقين بالانقسامات والخرافات..». عثر المنتصر على «حظه» السعيد في خرافات السكان الأصليين وفي أسلحته القاتلة المبرّأة من الخرافة. احتفظ السلطان، قياساً بإنسان آخر «سيء الحظ»، بالخرافة والسلعة والهزيمة، وترك لأصحاب «الحظ السعيد» العلم والإنتاج والانتصار.

تأمل عبد الرحمن منيف التاريخ، من وجهة نظر المغلوبين، توقف أمام العقل التقني الذي أطلقت السياسة الاستعمارية لا عقلانيته، وأمام «عقل آخر» أخطأ الزمن التقني وثبّته المنتصر في زمن الخرافة. قرأ الروائي، وهو يسرد في حكاية النفط حكايات كثيرة، الفرق بين القوة والضعف وبين ثقافة الأقوياء وثقافة المستضعفين. ولأن منيف يقارب التاريخ ويفسّره أدرك، بوعيه التاريخي، أن مواجهة ثقافة الأقوياء تستلزم ثقافة تختلف عنها بالأدوات والمعايير. واجه الروائي تاريخ التقنية الاستعمارية، وهو تاريخ حديث قريب العهد، بتاريخ أكثر بعداً وكثافة هو: تاريخ القيم، الذي يقول بإنسان هذّبته الفضيلة وصقلته البراءة. وفي هذا التصوّر، الذي لا يحاكي المنتصر ولا يطمع بمحاكاته، يجابه الإنسانُ الآلةَ والذاكرةُ الموتَ والأخلاقُ التقنيةَ والعقلُ الأخلاقي العقلَ التقني والمعرفةُ الأخلاقية المعرفةَ الانتصارية.. بهذا المعنى، فإن منيف، وهو يصوغ «متعب الهذال» من الجمال والحقيقة، لم يكن «ماضوياً» ومبشراً بقيم ماضية، بل كان يدافع عن تاريخ القيم، الذي هو التاريخ الحقيقي للإنسان. لذلك يذهب «متعب الهذال» ولا يعود، عاش زمنه ومضى، وخلف وراءه قيماً جميلة، ولا إمكانية لعودته ولا ضرورة، لأن الروائي يرى الزمن تدفقاً مستمراً، لا بداية له ولا نهاية، ويرى القيم الإيجابية في حركة لا تقبل الاعتقال أو الانطفاء.

يرى مؤرخ «المركز» إلى التقنية، ويتأمل روائي «الأطراف» القيم. وكلاهما مصيب، لأن اختلاف المواقع يفضي إلى اختلاف الرؤى.

5 - «مدن الملح» أو النص المؤسِّس :

ما الذي يجعل من نص فعلاً كتابياً تأسيسياً جديراً بصفة لا تجوز على غيره؟ يأتي الجواب، ربما، من الموضوع المختلف الذي صاغته كتابة جاءت بما لم يجىء به غيرها، وأعطته تأويلاً غير مسبوق. ليس في الفعل التأسيسي، أو في النص المؤسِّس، ما يربطه بالنص - الأصل، في اللغة الإبداعية المتعالية، فهو مشدود إلى الـ «هنا والآن»، لا يستأنف نصاً إبداعياً قديماً ولا يطمح إلى ذلك، ومشدود أكثر إلى نص راهن مغاير له، ينقضه ويرد عليه.

أعطى عبد الرحمن منيف في «مدن الملح»، عن قصد أو من دونه، نصاً مؤسِّساً، يقرأ الزمن العربي في القرن العشرين، ويقرأ فيه مصائر المجتمعات العربية المختلفة. تبدأ الرواية في جزئها الثالث بـ«مطالع القرن العشرين، العقود الأولى»، وتنتهي في جزئها الخامس في منتصف السبعينيات المنقضية، مكتفية بالزمن التاريخي الجوهري، ففي مطالع القرن اختار الاستعمار المواقع التي تلبيه، وبعد حرب حزيران انسحب العرب من التاريخ. ومع أن الرواية اتّخذت من واقعة النفط مركزاً لها، فعلاقاتها الروائية أنتجت واقعاً عربياً شاملاً، ظهر النفط في بعض أقاليمه أم ظهر في الأقاليم جميعها. غدا النفط، وقد اتسعت مساحاته، مجازاً واسعاً مسكوناً بالمفارقة، ينصر غير العربي ويزيد مواقعه ثباتاً، ويترك لأصحابه الهزيمة والجفاف. وما حكاية النفط إلا حكاية الاستعمار الذي هزم أمة، هزمتها سلطاتها السياسية، واستقرت مع رعيتها المخذولة في هزيمة مفتوحة.

واجهت رواية «مدن الملح»، في مستوى منها، رواية السلطة النفطية، بصيغة الجمع، تأملتها طويلاً ووضعت فيها قراءة غير سلطوية. فقد بدا النفط، في الرواية المسيطرة، مادة طبيعية محايدة جاءت باليسر والنعمة، كأنها ثواب عادل جدير ببشر يقيمون العدالة، أو عقاب مبارك يعاقب خصوم البشر العادلين. نقضت رواية منيف خطاب الثواب والعقاب بخطاب سياسي، قصد «مطالع القرن الأولى»، واشتق النفط، الذي لم يعد محايداً، من تاريخ استعماري قريب. واجه الروائي رواية السلطة بسلطة الحكاية، التي ينسجها الراوي ويوزّعها على مجموعة تستمع إليه، وسلطة الشائع المقبول بـ«الذاكرة المكتوبة»، التي تصطفي وتختار وتجبر الشائع على التراجع. كان على الروائي، وهو يبني خطاباً مختلفاً، أن يحرر النفط من قيود الثواب والعقاب، وأن ينتقل من أرض البركة المفاجئة، التي تنشر الطمأنينة، إلى أقاليم السياسة والتاريخ، التي تُقلق الطمأنينة وتمنع عنها ما كانت سعيدة به. خلق الروائي مشروعه منتقلاً من الشائع السلطوي إلى التاريخ الموثَّق ومن ثقافة الأدعية والاستسلام إلى حقل السياسة

الدنيوي، ومن الشفهي المتناثر اللامتجانس إلى حكائي مكتوب متسق، يوزّع الأسئلة ولا يوزع الإجابات. أفضى الانتقال المتعدد إلى «سلطة الحكاية»، التي تتشر في حكاياتها المتوالية تاريخاً جديداً وتعيّن الحكائي المكتوب مبتدأ جديداً لقراءة حكايات النفط والسلطة والتاريخ.

ردّ منيف على رواية السلطة برواية مضادة، وضع تاريخ السلطة في بنية كتابية أخرى، وبنى القول الجديد بأدوات فنية تخادع السلطة، تنتهي إلى نص تتعرّف عليه السلطة ولا تتعرّف عليه في آن. كان، في الحالين، يستولد القول من «الرقابة»، من حيث هي أداة سلطوية وإشارة إلى السلطة، طارحاً إشكالاً نظرياً خاصاً به، يأتلف مع الجنس الروائي ولا يخالفه. فإذا كانت الرواية العربية بعامة، تفسر نشوءها بإحالات مختلطة على الموروث الشعبي العربي والملاحم والترجمة، فإن منيف جاء بروايته من عنصر مسيطر غير أدبي هو: الرقابة السلطوية. وهذا الجديد الخاص فصل بين رواية منيف وغيرها، فهي مختلفة عن الواقعية، نقدية كانت أو سحرية، وبعيدة أكثر عن رواية «الحساسية الجديدة»، أو ما يدعى بذلك. وبداهة، فإن الرواية العربية تحاذر، لزوماً، الرقابة، دون أن يساويها هذا برواية منيف، فالأولى تنتهي إلى الرقابة أو تصطدم بها في منتصف الطريق، على خلاف رواية منيف، التي تبدأ من الرقابة وهي تبدأ بمرجعها الأعلى. تكسر «مدن الملح» النموذج الروائي الجاهز، عربياً كان أم وافداً، مبيّنة، على طريقتها، أن الجنس الروائي متجدد في نماذجه، وأن فيه مكاناً لنماذج قائمة وأخرى وليدة في طريق الوصول.

وصل منيف إلى روايته متوسلاً تصوّر الـ«هنا والآن»، حيث سؤال السلطة المسيطر سؤال عن تاريخها، وسؤال التاريخ جواب عن فراغ راكد لا سياسة فيه. بنى الروائي قوله الأدبي من «مواد غير أدبية»، تتمازج فيها الوثيقة والخبرة المتراكمة وحكايات مدوّنة ومتطايرة، ورؤية تنظّم المتعدد وتعطيه شكلاً. ومع أن التصور يندرج، مدرسياً، في الجهود الروائية المتراكمة، فإن خصوصيته تطرح سؤالين لا تنقصهما الجدة: يمسّ أولهما حدود الأدب، التي يوسّعها منيف توسيعاً غير مسبوق، قافزاً فوق تصور مألوف يختزل الأدب إلى المتخيّل واللغة، ويمس ثانيهما أدبية المواد غير الأدبية، مثل السياسة والتاريخ والشهادات المفردة والجماعية، ويشكك في أدبية المواد الأدبية. يتوزع الأدب على اتجاهات متعددة، كما لو كان قائماً في المواقع كلها وفي لا مكان. بيد أن منيف، الذي يؤسس لنص جديد، يدفع بالمتناثر إلى اتجاه خاص به، هو اتجاه التاريخ الشاسع المخذول الذي يتأمله، المشدود إلى نقطة ثابتة هي: الـ«هنا والآن»، التي تقترح مواد الرواية ومنظورها.

تتضمن رواية منيف، التي تكتب التاريخ بشكل آخر، تصوراً لـ«الأرشيف» مسكوناً بالمفارقة، ذلك أنها تقتحم «أرشيفاً» وتهرب منه إلى «أرشيف» آخر. فهي تقتحم «الأرشيف السلطوي»، تبحث فيه عن أصل السلطة وعن مواد معتقلة تتحرّر صدفة، وهي تهرب إلى «أرشيف» آخر، لم تعتقله السلطة أو لم تفلح في اعتقاله. وفي جدل الاقتحام والهرب يبني الروائي «أرشيفاً» جديداً، يجمع مسموح السلطة وممنوعها، ويعيّن ذاته تاريخاً جديداً، لا تكتبه السلطة ولا ترضى عن الذين يكتبونه. غير أن منيف، الذي يكتب ما لا تجب كتابته، يوسع الهوة بين «أرشيفه» وما يختلف عنه، حين يحرّره من شواغل السلطة الضيقة، المأخوذة بالثواب والعقاب، ويجعل منه أرشيفاً سياسياً وثقافياً واجتماعياً، أي «أرشيفاً» وطنياً. فعلى خلاف وثائق تحتفظ بوجوه يجب إتلافها ولا تلتفت إلى ما وراء الوجوه، يخلق منيف وثيقة رحبة متنوعة، تحتفظ بالوجوه والحكايات والعادات والأمثال الشعبية وملامح الأماكن المندثرة. يصبح «الأرشيف»، بهذا المعنى، أو الوثيقة، مادة أدبية متعددة الطبقات، تستدعي رواية غير مسبوقة، ترى الأدبي في مواد غير أدبية، ولا ترى الأدبي في مواد كثيرة، يعتبرها البعض أدباً خالصاً. انتهى الاجتهاد الروائي المختلف عن غيره إلى نتيجتين: صيّر «الأرشيف» مادة أدبية متعددة الطبقات، وعيّن الرواية تاريخاً حقيقياً، يواجه تاريخاً سلطوياً واهن الحقائق. أسّس، في الحالين، رواية أخرى تأخذ موادها من السلطة، ويحتل الروائي فيها موقع المؤرخ الذي يعبث بالحقيقة.

يدفع الموضوع الذي عالجه منيف إلى إنتاج خطابين متلازمين، يدحض أحدهما خطاب السلطة بخطاب من خارجها، ويرفض ثانيهما «رواية الشمال» بـ«رواية الجنوب». يتجلّى «الشمال» في «الجنوب» بشخصية «هاملتون»، أشقر أزرق العينين كامل المعرفة يحمل وصايا الأمير «ميكيافيللي» إلى «الأمير»، ويعلّمه أصول الحكم والإمارة. يحمل الوافد الغريب في شخصه النموذج الأوروبي المنتصر، الذي يعلّم غيره أصول التفكير، ويتوقع من غيره الاستجابة السريعة دون تردد. ولهذا يتطلع «هاملتون»، وهو يحاور الأمير، إلى صيغة سعيدة يتعايش فيها «الدين والبحر والصحراء»، يحتاجها الأمير ولا يحتاجها المرجع الأوروبي، الذي يحاكيه غيره ولا يحاكي أحداً. وواقع الأمر، أن العارف الأوروبي، الذي درس جهات الصحراء وكافأت الأكاديمية جهده المعرفي، يدرس امتداد الصحراء في الأمير، أو يدرس في الأخير طبيعة الصحراء، وينتظر مكافأة جديدة، بعد ترويض الأمير واكتشاف جهاته القليلة. إنه العارف الأعلى الذي يقود آخر أدنى بين أعمدة الحكمة، يفسر له ما يحتاجه الأعلى من الأدنى ولا يفسّر أبداً ما يحتاجه الأدنى من غيره. وبسبب الفرق بين لونين وزمنين ومعرفتين، يكتب العارف الأكبر الرواية كلها،

وينتظر من غيره أن يحاكي ما كتب.

كتب «الشمال» رواية عن الصحراء والنخيل والأرواح الميتة، التي لا تتمرد لأنها لا تعرف التمرد، مضاعفاً صورة الشرق في ثقافة الأدعية، وواضعاً «دين الشرق» في لغة روائية دنيوية. لهذا يعكف «هاملتون» على دراسة الصحراء، تفتنه ويجول في أرجائها طويلاً، دون أن يلتفت إلى بشر لا ضرورة لدراستهم، فهم سديم بشري يستعصي على «علم الاجتماع» الأوروبي. جاء منيف، الذي يؤسس لرواية أخرى، بـ«رواية الجنوب»، التي تفسّر تاريخ «الأرواح الميتة» بالاستعمار، لا بغموض الشرق وأبدية ثقافة الأدعية. وجهة نظر أخرى لا يعترف بها «الشمال» إلا متأخراً وبعد فوات الأوان، ورواية أخرى لم يتوقعها العارف الأوروبي المنتصر المكتفي بذاته. كأن «الجنوب»، وهو يكتب روايته كما يشاء، يريد أن يقرأ نفسه بنفسه، بعيداً عن انصهار مفترض بين البحر والصحراء، ويريد أن يُقرئ «الشمال» رأياً لا يعرفه، يعلن عن تعددية وجهات النظر وتعددية الكتابات الروائية. فلا سحر «الجنوب» قائم في غموض يجذب الشعر والإيمان وكراهية العلم، ولا علم «الشمال» مشغول بموائمة البحر والصحراء. إن فتنة الأول نفطه، مثلما أن علم الثاني أداة سيطرة وإخضاع. لذلك يحرّر منيف التاريخ من أقمطة الخديعة واللغة الزائفة، سارداً حكاية الاستعمار وتقنياته السلطوية، التي تساوي النهب بالقدر. وفي الواقع فإن المهزوم، الذي طالت هزيمته، يبحث عن حقيقة هزيمته في ذاته وخارجها، وفي زمنه والزمن الذي جاء منه، ويرجع إلى «مطالع القرن الأولى»، كي يرى إلى ما هو فيه من شرفات عالية. وسواء التقى بما أراد أو لم يلتقِ به تظل أزمته فيه، تستثير هوية ذات صفات متعددة، أوضحها الهزيمة.

ما الذي يجعل منيف ينتج رواية مضادة تتهم «نموذجاً شمالياً» وسلطة من الجنوب؟ تحضر مباشرة الهوية وحكاية المثقف القومي، الذي يتهم سلطة بدّدت مشروعه. في البدء كانت حكاية النفط تلتها حكاية السلطة، وبين الحكايتين كتابة غاضبة، تسرد في غضبها حكاية مثقف يساوي بين «سرد القومية» ووظيفة الكتابة. تقف وراء السرد كله سيرة ذاتية لمثقف يثبّت كتابةً أطياف أحلام قديمة، ويعتقد أن الأطياف تتناثر ولا تموت. فهو يكتب و«يترقّب» ويكتب عن غيره و«ينتظر» ويمعن في الكتابة و«يتذكّر»، وهو في ما يفعل مؤمن بقوة الحكاية، أو بالحكاية – القوة، التي تحاور أزمنة ماضية وأخرى قادمة. واجه المثقف القومي قوة السلطة بقوة الحكاية، محوّلاً الكتابة إلى محاكمة ورثاء وانتصار.

سرد منيف في حكاية المثقف القومي حكاية المثقف الحديث المخذول الذي آمن، مرة، بكونية الحداثة، قبل أن يكتشف أن الحداثة احتكار، يكدّس حقوق طرف فوق

حقوق طرف آخر. «يعملون ويُقتلون»، يقول الروائي في إحدى صفحات روايته الطويلة، معبّراً عن طرف متجبر فاحش الظلم وآخر فرض عليه العمل المقيّد والموت اليسير. تحتكر حداثة الشمال سلطة الجنوب، وتحتكر الأخيرة توزيع العمل والموت، وعلى المثقف، الذي آمن بالحداثة، أن يضيف إليها منظوراً جديداً، يحاور الحداثة بصيغ المتعدد والاتهام والاحتمال. تلتحق السلطة التابعة بشمالها ويبقى المثقف معلّقاً في الفراغ، لا يرتاح إلى شمال خدعه ولا إلى جنوب أراده شيئاً آخر. تأتي الأفكار المتفائلة من الكتب المترجمة وتذهب إلى «لا مكان» غريب، تحتفي به سلطة تنكر الحداثة وتتطير من تفاؤل المحكومين.

في رواية منيف المليئة بالأسئلة ما يدعو إلى حداثة أخرى، تتحرّر من اللاعقلاني وتعيد إلى العقلاني معناه، وتتخلص من المراتب وتقبل بالكوني الصحيح، كي تكون الحداثة فعلاً تحرّرياً، يبدأ من مقولة «الإنسان» لا من مرتبة «الغرب» العالية. ينفتح السؤال، ربما، على اليوتوبيا، ينقل الكتابة من ثقل التاريخ إلى زمن لطيف عامر بالمساواة، وينفتح على موروث إنساني طوباوي كان للغرب فيه نصيب. كتب «مونتيني» ذات مرة: «هكذا نستطيع أن ندعوهم بالبرابرة قياساً بقواعدنا عن العقل لكن ليس قياساً بنا نحن الذين نتجاوزهم في كل أصناف البربرية». كتب منيف عن «البربرية الأوروبية» التي تلصق بـ«الآخر» صفة البربرية لتقتله بشكل بربري، واستبقى أبواباً مشرّعة على الاحتمال والانتظار الحكيم. يأتي الانتظار من قوة الحكاية ومن سرد طليق، يحكي عن شيء حصل وآخر ممكن الحدوث.

وضع منيف في نصه المؤسّس حكاية الواقع العربي في القرن العشرين: أقام الكتابة على نصوص مبعثرة وحدّتها الكتابة، واستولد من الكتابة تاريخاً يُقرأ بشكل جديد، يُخرج الماضي من زواياه المظلمة إلى العراء، ويلتمس من وضوح الكتابة زمناً لم يلتقِ به أحد. أنجز مشروعاً واسعاً، لم يكتبه غيره، واقترح منهجاً، يعثر على الرواية في الـ«هنا والآن»، وقدّم رؤية تقاوم البرابرة.

6 - كلمة أخيرة : في إشكال مدن الملح :

يكتب عبد الرحمن منيف، في الجزء الأول من «مدن الملح»، عن اللقاء الأول بين الآلة الأوروبية والطبيعة البريئة الغريبة عنها، ما يلي: «الآلات المجنونة تقتلع الأشجار، وتدك الأرض، وتقلب كل ما فوقها.. .. .. كانت الأشجار، وهي تميل وتترنح، قبل أن تسقط تصرخ، تستغيث، تولول، تجن. تنادي نداء أخيراً موجعاً، حتى إذا اقتربت من الأرض هوت بتضرّع، وكأنها تحتج وتريد أن تلتحم بالتراب من جديد، في محاولة لأن

تبثق، لأن تتفجّر مـرة أخـرى.. ...». تتكوّن الصـورة الخافقـة بالحركـة الموجعـة، مـن الاقتـلاع والـدك والقلب والترنح والسقوط والاستغاثة والاحتجاج والمقاومـة اليائسـة، مشيرة إلى أمرين: اللقاء القاتل والدفن النهائي، علا صوت الضحية مولّولاً أم أخرسه القاتل من النظرة الأولى. تصف الرواية مواجهة بين عنصرين غير متجانسين، أولهما آلة قاتلة جاءت من الثورة الصناعية، وثانيهما طبيعة بريئة قديمة، لم يمسّها التصنيع والعقل التقني. زمنان مختلفان كلياً، يُرجع اختلافهما صوت الضحية إلى صمت أخرس، لن يلتقي قط بمن يلتفت إليه .

تطـرح روايـة منيف إشكال «الحداثـة الكونيـة»، التـي ولـدت فـي «مركـز» أوروبـي وذهبت إلـى «أطـراف» لـم تعـرف الحداثـة. التبس الذهـاب بقـوة طـرف وبضعـف غـيره، وتعيّن «قتـلاً» بـأدوات أوروبية. فـالقتل مسـتمر وقديـم دون أن تظـل أدواتـه المسـتمرة قديمة. تستدعي «الحداثة القاتلـة» خطاباً عربياً، قديماً متجدداً، رأى الحداثة مقولة كونية، تتوجه إلى إنسان يساوي غيره، وتعد البشر بحقوق متساوية. اعتقـد الخطـاب أن الزمن الكوني يأوي جميع الأمم العاقلة، وأن أفكار الثورة الفرنسية متاحـة للجميـع، دون تقييـد أو إعاقـة. وعـن زمـن الحـق الذيـن يُظـلّ أبنـاء الأزمنـة الحديثـة، صـدر تفـاؤل الطهطاوي وأحلام طه حسين واجتهاد اللبناني النبيل رئيف خوري .

غفـل الخطـاب العربي، الـذي تعايشـت فيه البـراءة وجماليـة الأفكـار، عـن نسـبية الحداثة، التي تطاوع من جاء بها وتعاقب غيره، وتتجلى نعمـة فـي المركـز وجحيمـاً فـي الأطـراف. فالإنسـان المبـدع، الـذي يخلـق تاريخـه وتـاريخ غيره، هـو «روبنسـون كـروزو»، الـذي نصّبتـه «الأمـواج الرحيمـة» حاكمـاً علـى جزيـرة «عـذراء»، يُهلـك «المتوحـش» مـن سـكانها، ويحـوّل مـن تبقـى إلـى قـوة عضليـة منتجـة. والإنسـان الحديـث هـو «لورانـس العرب»، الذي مقت في بعض العرب بشرتهم البيضاء قبل أي شيء آخر، لأنه اعتقـد أن البياض صفة حضارية، تليق بشعوب وتهان إن انتقلت إلى أخرى. أمـا «حقـوق الإنسـان» التي جاءت بها الثورة الفرنسية، فقد ترجمها ابنها النجيب نـابليون بونـابرت إلـى مدافـع تدك الإسكندرية وخيول تطأ سنابكها ساحة الأزهر، وإلى أسرى مصريين يلقى بهم فـي النيل ليـلاً ودعـوة تحضّ اليهود علـى الرجـوع إلـى «أرض أجدادهـم». ولـن يكـون معنـى العقلانيـة، وهـي مقولـة حداثيـة، مختلفـاً، منـذ أن آمـن «العقلانيـون الكبـار» بـالمراتب البشرية، كأن يكتب الفيلسـوف الإنجليزي هيـوم فـي القـرن الثـامن عشـر: «تشـكل الأمـم الأوروبية هذا الجزء من الكرة الأرضية الذي يقتات بشعور الحرية والشرف والإنصـاف، وبقيم تتفوق على قيم البشرية جميعاً»، وأن يتحدث الفرنسي رينان عن «البربرية» التـي لـن «تملـك المدفعيـة أبـداً، وحتـى لـو امتلكتهـا فإنهـا لـن تحسـن اسـتعمالها». لـن يكـون

التاريخ الكوني في هذا التصور، وهو تاريخ حديث، إلا التاريخ الأوروبي، الذي عيّن ذاته مرجعاً للحقيقة.

كتب الفيلسوف الألماني «كانت» في مقالته الشهيرة: «ما هو التنوير؟» -1784-: «عصر التنوير هو خروج الإنسانية، بقواها الذاتية، من حالة عدم النضج الآثم. إن الكسل والجبن هما السببان اللذان يجعلان جزءاً كبيراً من البشرية يبقى سعيداً في حالة عدم النضج هذه..». تنطوي كلمات الفيلسوف على نبرة إنسانية غيورة، تشجب الكسل والجبن، دون أن تمنعه عن اشتقاق غير الأوروبي من الأوروبي. فإذا كان الأوروبي هو من اكتشف فضائل النشاط والشجاعة، فإن الآثم العاجز هو الذي لم يقع على الاكتشاف الأوروبي. يفصل الفيلسوف، وهو يتحدث عن النضج ونقيضه، بين إنسانية قاصرة مشدودة إلى طفولة آثمة، وأخرى تحررت من العجز الآثم، واستوت مكتملة النمو فاضلة. يصل الفيلسوف إلى «تفاوت الشعوب»، عقلاً وخلقاً، مبرراً السيطرة والإخضاع، ومسوّغاً استعباد الإنسان النشيط لغيره. لهذا «قرّر الإنجليز، كما غيرهم من الأوروبيين، التحوّل إلى مبشرين بالحضارة»، طالما أن في الإنسانية «آثماً» يحتاج إلى الهداية و«قاصراً» لا يحسن التفكير. لم يشر «كانت»، وهو يقيس غير الأوروبي على الأوروبي، إلى «الآلات المجنونة» التي تفتك بأراضي «الآثمين»، بعد أن رأى «الأنوار» في المركز الأوروبي والظلمة في أطراف تجهل معنى التنوير.

يوسّع «هيجل» خطاب «كانت»، منجزاً مركزية أوروبي نموذجية، تقرر التاريخ الكوني أوروبياً، وتقرأ في الأخير انتصار الإرادة الإلهية. يقول الفيلسوف التنويري: «يذهب التاريخ الكوني من الشرق إلى الغرب. إن أوروبا هي، بشكل مطلق، نهاية التاريخ الكوني، وأن آسيا هي بداية له». على خلاف «كانت»، الذي يأخذ بمجاز عضوي قوامه الطفولة المتأبدة والنضج الأخير، يأخذ هيجل بمجاز زماني - مكاني، ينزاح التاريخ فيه، بشكل مطلق، من آسيا قديمة إلى أوروبا حديثة. ينزاح التاريخ، الذي استقر في نهاية أوروبية، عاقلاً محمّلاً بغايات سماوية، فهو «التحقق الذاتي للإله وللعقل والحرية»، أي أنه، بلغة أخرى، التحقق اللاهوتي لسيرورة التنوير. رأى «كانت» التنوير في الانتقال من القاصر الآثم إلى الناضج الفاضل، وأبصره الألماني الآخر في الانتقال من قارة قديمة، لا عقل فيها ولا حرية، إلى قارة حديثة، هي مركز العالم ونهايته. يتم الانتقال، هيجيلياً، من الشرق المطلق إلى الغرب المطلق، أو من الشرق إلى غرب هو المطلق عينه. وهذا الغرب / المطلق يجعل إفريقيا، وبلداناً على صورتها، أرضاً مغلقة، «يركد» فيها افريقي «فج»، يكرّر ساكناً تعاليم ثابتة. يفصل الفيلسوف، نظرياً، بين «العقل المغلق» والعقل المفتوح ويرحّل الفرق، تطبيقياً، من قارة إلى أخرى. وبفضل هذا

الفرق يستطيع «المجتمع المدني»، وهو مجتمع أوروبي لزوماً، أن يحلّ تناقضاته الطبقية في الأراضي «المغلقة». كأن المستعمرات، بـ«المعنى الفلسفي»، شرط تحقق «المجتمع البرجوازي»، يستوعب فقراء أوروبا ويعيد انتاجهم أغنياء هادئين. تتحدّد «بلاد النفط»، التي يكتب عنها منيف، «أراضٍ مغلقة»، بالمعنى الهيجيلي، تنتظر «عقلاً مفتوحاً»، يدك ثباتها بـ«آلات مجنونة». يصل هيجل، متكئ على فلسفة الانتصار، إلى نهاية التاريخ، ويخترع معها إنساناً مغايراً خلّفه التاريخ الكوني وراءه، منتهياً، أي الفيلسوف، إلى «شريعة الأقوى»، المعتمة على مستوى الصياغة الفلسفية والشفافة في حيّز التطبيق.

لم يكن غريباً، والحال هذه، أن يُفسّر «الخطاب الفلسفي للحداثة»، من هيجل إلى هبرماس، الحداثة الأوروبية بـ«مكوّنات أوروبية داخلية»، دون إضافات خارجية. فالحداثة، وبالمعنى المتداول فلسفياً، هي: الإصلاح الديني، الثورة الفرنسية، فلسفة التنوير ونهوض الآداب والفنون، يُعطف عليها، أحياناً، توسع سبل الملاحة، مثل الوقوع على «رأس الرجاء الصالح». وللتفسير المجزوء، الذي يبدأ بأوروبا وينتهي بها، أسباب لها شكل البداهة. فإذا كانت الحداثة الأوروبية هي العقل والحرية والإنسان النشيط، فإن ما يقع خارج أوروبا لا حداثة فيه ولا يقبل بالتحديث، كما لو كان «الآخر» حيّزاً مغايراً يطبّق عليه الأوروبي الحديث أدواته الحداثية لا غير. إنها «ثنائية» المركز والأطراف، أو الداخل والخارج، التي تجعل الأوروبي يعترف بذاته بمقولات حداثية، ويطبّق على «الآخر» «آلات حديثة جهنمية». لا يرى الخطاب الأوروبي بهذا المعنى، في «اكتشاف أمريكا»، وهو النهاية الفعلية للعصور الوسطى، بعداً حداثياً، ولا يتوقف أمام «اكتشافات» أخرى، أحالت على تجارة العبيد وتدمير حضارة «المايا» أو على غيرهما. يأتي الموقف من «تفاوت الشعوب»، الذي يعطي الحقوق والواجبات لإنسان جدير بالحقوق كما قرّر هيوم، ويمنعها عن «الطفل الإنساني»، الذي لن يبلغ «مرحلة الرجولة».

تحجب كلمة «الاكتشاف» إلغاء «الآخر»، ذلك أن «المكتَشَف» لا وجود له إلا لحظة اكتشافه. مدين هو بوجوده لمن عثر عليه لـ«المرة الأولى»، ومدين له أكثر بـ«اسمه الجديد» الذي أنعم به عليه. وبما أن التسمية خلق، يكون على المخلوق أن ينصاع إلى أوامر خالقه، وإلا استجلب عقاباً شديداً يعيده إلى الطريق السوي. يصبح تمرد «الهندي الأحمر» عصياناً وإبادته تأديباً، لأنه نسي أنه «مكتَشَف» وأنه، قبل الاكتشاف،

لم يكن موجوداً، وأن «المكتشِف» (بكسر الشين)، هو الذي يقرر مصير واستعمالات ما عثر عليه، هندياً كان أم إفريقياً أو نفطياً عربياً يرقد تحت الرمال.

ينسى الخطاب الحداثي الأوروبي، في شكله المسيطر، مصائر إنسان «الأطراف» مرتين: ينساه حين لا يرى دور «ثروة الآخر» في حل تناقضات «المجتمع المدني»، بلغة هيجل، وينساه حين يغفل عن دور «المجتمع الأوروبي» في إتلاف «الآخر» واعتقال تناقضاته. يحجب «الاكتشاف» النسيان المزدوج، ويصير كلمة محايدة تلائم البشر والأشياء، بل يتحوّل، وقد تجرّد، إلى تجربة علمية جمالية تأملية. فـ«الاكتشاف» علاقة مركبة بين الإنسان والطبيعة، تتضمن العلمي والشعري والتقني والتجاري، أي جملة علاقات موضوعية لا «تؤثّم» أحداً، شريطة عدم التدقيق في مفردة ملتبسة هي: الطبيعة، التي تسوي بين النفط و«العبد» الإفريقي و«رأس الرجاء الصالح».

يفضي معنى الطبيعة، في تصور ينصّب «الغرب» مركزاً، إلى الفصل بين حاجات الإنسان الغربي، وهو حداثي لزوماً، وحاجات «الآخر»، الذي اكتشفته حداثة جاءت إليه ولم يسعَ إليها. لذلك تأتي «الآلات»، التي استحدثتها الثورة الصناعية، إلى «أرض مغلقة»، وتعالجها بأسلوب حديث، دون أن تكترث بـ«إنسان كسول»، هو امتداد للطبيعة وللكشوفات العلمية. فهذا الإنسان، الذي تطبّق عليه الحداثة، سعيد بسلطة تقليدية، تشتري الحداثة، وتمتهن «حقوق الإنسان»، وتتعامل مع السلع الحديثة وترى في الأفكار الحداثية كفراً. يخلي مفهوم الحداثة مكانه لمصطلح: السوق، حيث الحداثة هي سوق المنتجات الحديثة، و«الآخر»، الذي فاتته الحداثة، مستهلك كوني.

يتكشّف الزمن الكوني، في مصائر الحداثة، غربياً بامتياز، ويتجلى «زمن الأطراف» أثراً حداثياً عاطلاً، لا هو بالزمن الذي كان ولا بالزمن الذي سيغدو حداثياً، فهو جزء في الزمن الكوني وليس منه، يتغير بغيره ولا يغيّر شيئاً. إنه الزمن المفتّت، الذي لا يقبل التوحيد، يكتبه الزمن المنتصر مجازياً، بما يحفظه مفتتاً بلا هوية، ويكتبه فعلياً خارج المجاز، مؤكداً كسله وإثمه وتأبّيه على الحداثة والتحديث. لهذا يفسّر المؤرخ المنتصر انتصاره بحداثته ويشرح هزيمة «الآخر» بتقليديته، مستعيداً، بشكل آخر، ثنائية الإنسان والطبيعة المحايدة. فكما يهزم الإنسان المبدع الطبيعة، بعد أن اكتشف قوانينها، تهزم الحداثة التقليد، بعد أن اكتشفت «المجتمع التقليدي» وفضّت أسراره. تأتي الأفكار من العقل وتذهب تطبيقاتها، إلى حيث تشاء، مبينة أن شرعة الغاب» تظل كما كانت، حتى لو أخذت صياغة هيجيلية فاتنة.

حمل التاريخ الكوني معه في القرن الثامن عشر وما تلاه مصطلح «الأدب

العالمي»، الذي يترجم عالمية الأدب الأوروبي ويعتبره أدباً للعالم كله في آن. لا يخفي المصطلح الأدبي انتصاره، متكئ على سلطة من جاء به وعلى دلالته اللفظية المباشرة. وهو، في الحالين، يقول بحداثة كتابية، لا تنفصل عن حداثات مجتمعية متعددة، وسعت زمن المتخيل الأدبي الأوروبي ومكانه. أفضت الحداثة الأدبية، التي تقرأ «الأطراف» بمقولات من «المركز»، إلى البحث عن حداثة أدبية أخرى، ذهب إليها جمال الغيطاني وغيره من دروب مختلفة، وتوقف أمامها طويلاً عبد الرحمن منيف في «مدن الملح».

تقرأ «مدن الملح» الفرق بين حداثة المركز وآثارها الدامية في «الأراضي المغلقة»، وتنقّب في الفرق عن كتابة أخرى، تتهم «الأدب العالمي» وتتطلع إلى عولمة أدبية جديدة. يسطّر الروائي فوق الفرق المزدوج تاريخه الوطني، الذي كتبه المؤرخ المنتصر كما أراد، وأوّله «الأديب العالمي» كما ارتأى. وهذا الفرق، المصنوع من الهزيمة والانتصار، هو الذي يقود الروائي مباشرة إلى موضوع التاريخ، ويملي عليه كتابته من جديد، مخاطباً ذاكرة ناقصة، ومتطلعاً إلى ذاكرة لا تمكر بالمغلوبين. يبحث الروائي، الذي يكتب التاريخ السلطوي بشكل مغاير، في التاريخ الكوني عن ذاته المغيّبة، ويتأمل فيه الذات التي تغيّب غيرها. لكنه، وهو يواجه ذاتاً بأخرى، يواجه «الأدب العالمي»، المكتفي بأوروبيته، بـ«أدب غير أوروبي»، مشغول بالاعترف بذاته وباعتراف متبادل محتمل بين «الآداب العالمية».

يبني منيف روايته من متواليات حكائية، تذكّر بموروث أدبي عربي، وباجتهاد خاص في التعامل مع الراهن والموروث. ومع أن في البناء صوتاً فردياً / جماعياً، فإن فيه، لزوماً، الآخر الأوروبي، الذي أنتج هوية أدبية متحققة، وهوية مغتربة تفتش عن ذاتها. ولهذا يستقدم منيف «الأصل الأدبي العربي» ويلقي به في وجه «الأدب العالمي»، حيث على الأصل أن يتبدّل وأن يصبح جزءاً من البحث الراهن، وأن يظل بحثاً مفتوحاً لا يعرف الانغلاق. فلا علاقة بين الهوية والانغلاق، لأن انغلاق الهوية يعادل موتها. يعيد الروائي بهذا المعنى، كتابة تاريخ شعبه المغلوب، ويسائل تاريخاً أدبياً وطنياً صاغ، بأشكال مختلفة، أسئلة الغُلْب والخيبة والاغتراب. يتهم الروائي، في الحالين، تاريخاً سلطوياً، مرجعه حاجات السلطة، وتاريخاً كونياً، يضع شعوباً فوق أخرى، و«أدبياً عالمياً» يختصر العالم إلى قارة واحدة. كأن الأدب العالمي، بالمعنى النبيل للكلمة، هو الذي ينقض أسطورة الأدب العالمي، ويرى إلى أدب تتوازعه الشعوب جميعاً، بعيداً عن ثنائية المركز والأطراف والانتصار والهزيمة.

مراجع الدراسة

1- رحلة ضوء: المركز الثقافي العربي - المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2001 .

2- ذاكرة المستقبل: الناشر السابق، بيروت، 2001 .

3- النهايات: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة العاشرة، 1999 .

4- حين تركنا الجسر: المركز الثقافي العربي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السابعة، 1999 .

5- مدن الملح: الناشر السابق، الطبعة الأولى، 1985 .

مراجع مساعدة :

1- E. Dussel: 1492, l'occultion de l'occident, les Edition ouvrieres, Paris, 1992.

2- Le nouveau systeme du monde (Actuel Marx) P. u. f, Paris, 1994.

3- Alternative sud, Paris, l'harmattan, vol 11, 1995.

4- P. Ricoeur: Temps et recit. Tome: 3 le seuil, 1985.

5- G. A. Cohen: Karl MARX'S theory of history, oxford. 1978.

6- N. larsen: Modernism and hegemony, university of Minnesota press, Minneapolis, 1990.

7- P. Ricoeur: La memoire, l'histoire, l'oubli, le seuil, 2000.

8- Litterature latino-americaine d'aujord'hui, colloquo de cerisy, 10 / 18, 1980.

9- B. Stiegler: La technique et le temps, Gal: lee. 1994.

10- Marx and Marxisms. Edited by G. H. R. Parkinson, Cambridge university press, 1982.

11- M. Hanne: the power of story, Berghan books, oxford, 1994.

12- N. G. Canclini: hybrid cultures, university of Minnesota press, 1995.

13- N. Larsen: determaintains, VERSO, London, 2001.

14- R. G. Echevarria: myth and archive, Duke university, London, 1998.

15- د. محمد شاهين: آفاق الرواية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

16- د. يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986 .

17- د. عبد الرزاق عيد: معرفة العالم تعني إذابة صلابته، دار الأهالي، دمشق، 2002 .

19- بوريس أو سبنسكي: شعرية التأليف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 .

20- والتر ج. أونج: الشفاهية والكتابة، عالم المعرفة، 182، الكويت، 1994 .

21- آر. إيه. بوكانان: الآلة قوة وسلطة، عالم المعرفة، 259، الكويت، 2000 .

22- الكرمل، العدد 51، دار الشروق، عمان .

23- الطريق: العدد الرابع، السنة التاسعة والخمسون، بيروت، 2000 (عدد خاص عن عبد الرحمن منيف).

أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة

في ساعة صفاء، لاحظ بوركهارد: «أن التاريخ ما تحكم حقبةٌ أنه جدير بأن يحتفظ به من حقبة أخرى»[1]. فلا حقبة جديرة بالانتساب إلى التاريخ إلا قياساً بحقبة أخرى اخترقها التاريخ، نصراً كبيراً كان الاختراق أو هزيمة مدويّة. فالتاريخ يظهر في أزمنة انتقال الإنسان من شرط يعرفه إلى آخر لا يعرفه تماماً، فلا يظل حيث كان ولا يصل إلى ما اعتقد أنه وصل إليه. وقد يتجلّى الانتقال في تقويض الإنسان لزمن ضاق به، بقدر ما يستظهر، أيضاً، في تقوّض الإنسان الباحث عن زمن جديد. ولعل هذا الانتقال، في شكليه، هو ما يحدّد حقبة تاريخية مرجعاً لحقبة لاحقة، ذلك أن الراكد لا يحتاج التاريخ، ولا يحتاج التاريخ إليه. ومع أن ممحاة التاريخ، في جريانه السعيد، تطوي كلمة الهزيمة وتستبقي أناشيد الانتصار، فإنها تختصر كتاب المهزومين كله إلى هزيمة منقوصة ونصر موعود. والكلمة المنقوصة تبرّئ المهزوم وتلعن الزمن، والنصر الموعود يضع في روح المهزوم زمناً تحتاجه وترتاح إليه.

في روايته: «أرض السواد»، الممتدة على ثلاثة أجزاء في ألف وخمس مئة صفحة تقريباً، يرجع عبد الرحمن منيف إلى «حقبة أخرى»، محاوراً، في الخيال وفي واقع يسبق الخيال، حقباً تعتقد أن في «الحقبة الأخرى»، ما هو جدير بأن يُحتفظ به. فالحقب التاريخية كالنصوص الأدبية، لا يستدعي بعضها آخر، إلا إن كان بينهما قربى وثيقة أو تنابذ شديد. والجدير بحفظه، في رواية منيف، هو «تاريخ المهزومين»، الذي إن لم تحرسه ذاكرة يقظة ترمّد في مدافئ النسيان. فلا مكتبات للمهزومين، وما تذكرهم به مكتبات المنتصرين الوطيدة، لا صدق فيه ولا حقيقة، يوزّع النصر والهزيمة على حقل البداهة، ويوزّع التزوير والتضليل على أقلام المؤرخين. تتأمل «أرض السواد»، وقد ارتكنت إلى زمن الصفاء الحزين، حكايات التاريخ وكتب المؤرخين الذين يحوّلون التاريخ إلى حكايات. وتقترب، في تأملها، من قول منير صاغه سعد الله ونّوس في زمن من حياته تغشاه الظلمة: «على الأديب أن يستدرك قصور المؤرخ». يرى

المؤرخ، غالباً، ما يريد غيره أن يرى، ويرى الأديب، إن كان أديباً، ما ترجمه التاريخ في وقائع، تذهب إلى العقل والعين، دون خصام.

1 - المرجع التاريخي والمتخيّل الروائي :

تسائل «أرض السواد» فترة محدّدة من تاريخ العراق الحديث، حدودها الربع الأول من القرن التاسع عشر، وما يزيد عليه قليلاً. وهي في خيارها، المحدّد بزمانه ومكانه وشخصيات منه، تذهب إلى الوثيقة التاريخية، وتعيد كتابتها بشكل آخر. لكنها، وهي تحوّل الوثيقة إلى رواية، تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية، مؤكدة وجود الرواية، دون نعت أو صفة. فلا فرق بين الرواية والرواية التاريخية إلا في منظور مأخوذ بالتصنيف وبالأحكام الشكلانية، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر، ويتأمل معنى التاريخ في مصائر إنسان، حالف حركة التاريخ أو تمرد عليها. وعلاقة الرواية بالتاريخ هي التي أطلقتها، غالباً، في القرن التاسع عشر، أي قرن علم التاريخ، الذي كان شغوفاً باستقبال زمن جديد وبوداع أزمنة منقضية. ولعل الشغف بالجديد وباستقدامه، وهو قوام فلسفة التاريخ في عصر الأنوار، الذي آلف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية. كأن التاريخ، في منظور يعد بما لا يَعد به التاريخ، حكاية سعيدة، أو شيء قريب منها. يقول المؤرخ الفرنسي ميشيليه في عام 1850، وهو يناجي أطياف الذين خلقوا الثورة الفرنسية: «إني مدفون في المقابر التي نبشت فيها عن عهد حكومة المؤتمر الوطني، لقد مات حتى غدت عظامه رميماً، إني أقبض حفنة من التراب في راحة يدي وأنفخ فيها لأحييها. إن كثيراً من الناس لم يبق منهم إلا أعمالهم، ولم يعنوا بكتابة المذكرات والمبررات ولكنني أحاول ذلك وأعيد ذكراهم»[2].

ينفخ المؤرخ الفرنسي الروح في رميم عزيز سار وراءه، ويخلق أرواحاً التقى بأعمالها ولم ينصت إلى أصواتها. وبسبب ذلك، يكون عليه أن يجمع بين العمل والصوت في قوام جديد، أي أن يكتب مذكرات الراحلين، الذين لم يكتبوا مذكراتهم. وما يفعله منيف في «أرض السواد» لا يختلف عمّا فعله المؤرخ الفرنسي الشهير، فكلاهما ينفخ الروح في زمن مضى، وكلاهما يكتب مذكرات الذين لا مذكرات لهم. مع ذلك، فبين المبدعين فرق وأكثر، فالمؤرخ معني بزمن محدّد وبشخصيات معروفة الأسماء، على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة، تحتضن ما كان وما كان بإمكانه أن يكون، والذي يشتق من شخصيات فعلية ما شاء من شخصيات متخيّلة، نافخاً الروح في من تنفس الهواء يوماً وفي من ولد وقضى بين الحروف المتضافرة. وفي الحالين، تظل بين السطور «إضافة ما»، يتمرد عليها المؤرخ مطمئناً

إلى فكرة «القانون»، وتتمرد على الروائي مطمئنة إلى كتابة روائية لا ترتاح إلى فكرة «القانون».

يقول لوكاتش وهو يعرّف الرواية التاريخية: «إنها رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات»[3]. يعيش البشر وقائع زمن مضى كوقائع حاضرة يعيشونها بـ «الذات»، بسبب كتابة روائية تحاور زمناً وهي تكتب عن زمن مختلف عنه. ينفي لوكاتش تعريف الرواية التاريخية وهو يؤكده، لأن تعريفه يلتقي مع اجتهادات المؤرخين المبدعين، أكثر ممّا يلتقي مع تعريفات «الأدب»، الذي لا يأنس كثيراً إلى التعريفات القاطعة. يقترب لوكاتش من تصوّر بوكهارد، ذلك أن الإنسان لا يعيش حقبة سلفت، إلا إذا «احتفظت» حقبته بأشياء من الزمن الذي سلف. غير أن تعريف لوكاتش «الأدبي» لا يقف دون أن يميد، مقارنة بتعريف الشعر عند أرسطو، الذي يقول: «إن المؤرخ يثبت ما حدث، والشاعر يثبت ما كان يمكن أن يحدث،........، وأن المؤرخ يتحدث عن عصر، والشاعر عن وقائع، وللشاعر طريقته في تحديد البدء والنهاية، وللمؤرخ طريقته.. »[4]. وفي الفرق الملتبس، بين تعريف لوكاتش وتعريف أرسطو للشعر، يتشظى تعريف الرواية التاريخية القاطع، كي تعود رواية دون نعت أو صفة. وهو ما تشهد عليه «أرض السواد»، وهي تثبت «ما حدث» وما كان «يمكن أن يحدث» أيضاً، طالما أنها تشتق من الزمن الوقائعي أزمنة تحوّم فوقه ولا تحطّ عليه تماماً .

يتوجّه منيف إلى قارئه واضحاً، راجعاً به إلى الماضي وإلى مكان لا يخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومناخاته ومعتقداته وعاداته وأنماط عيشه، وله بشر، إن أنعم الزمن عليهم مرة أغار عليهم بلا رحمة مرات متلاحقة. يبدأ منيف روايته بتوطئة عنوانها: «حديث بعض ما جرى»، قبل أن يبدأ بالفصل الأول من روايته ويعطيه رقماً، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة، تعيّن تاريخاً فعلياً كتبه المؤرخون، على طريقتهم، قبل أن تستولد الرواية من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة. فالتوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى وما كان بإمكانه أن يجري، بين الوقائعي والمتخيّل، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي، الذي يقبل بالأول ويتجاوزه. تقول التوطئة في سطورها الأولى: «لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا، وداود آغا ونصيف آغا.. ص:15». وبعد تعيين المكان، يأتي الزمن واضحاً في جمل متلاحقة: «ما كادت هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي، مرة أخرى، كما يروي التاريخ.. ص: 18». يضع منيف موضوعه في بداية

القرن التاسع عشر ويزيده، لاحقاً، تحديداً، إذ نابليون يترجّل عن جواده ويذهب إلى المنفى، وإذ الإمبراطور المخلوع يهرب من جزيرته ليعود إلى جزيرة أخرى، لا هرب منها أبداً. وإضافة إلى الإمبراطور الذي هرب من جزيرة واستقرّ في أخرى عام 1815، يحضر محمد علي باشا، المتصادي اسمه في اتجاهات مختلفة، يبعث في خيال موظف عثماني في بغداد، جورجي الأصل، واسمه داود، أحلاماً كبيرة. ولما كان التاريخ يلتفت إلى الانتصارات لا إلى الأسماء، وضيعة كانت أم عظيمة الغايات، كان عليه أن يحضر إلى بغداد في موكب حاشد بارز الأنياب لأن الإنجليز، ولهم وجودهم في بغداد، هزموا الامبراطور الفرنسي، الذي يثير الأحلام، قبل أن يجهزوا، لاحقاً، على محمد علي باشا، رائد النهضة العربية الأولى الموؤودة. ولم تكن بغداد، في ذلك الزمان، إلا سلطة مقوّضة، يقضمها جشع الحكّام الذي لا ينتهي، وتقرضها غزوات البدو، التي تهدم ما لم يهدمه الحكام، والتي إن رأت نوراً هالت عليه كل رمال الظلام.

فوق مسرح موحش هجره الأمل، يعبث فوقه الموت المتوالد بأوصال بغداد المتبقيّة، جرى نزال بين زمن تاريخي أنجز ثورته العلمية والفلسفية والسياسية، وفرش انتصاره على الأرض والسماء، وزمن آخر مشدود إلى الاستبداد واللغة الساكنة والأدعية السماوية، نشر خيبته فوق وجوه البشر وبين طيّات الهواء. تَمَوْضع الزمن الثاني في المنازل الأول داود باشا، الذي وليّ أمور بغداد بين 1816 – 1832، بعد أن شبّ وشاب في سراي الوالي المنقضي، وتقلب على مناصب متعددة. وتجسّد الزمن الأول في ريتش، القنصل البريطاني، الذي وصل بغداد في الثلاثة والعشرين من عمره، مزوّداً بـ«علِم الاستعمار» وبغطرسة لا تغيب عنها الشمس وبسلطة تستقدم الولاة وتصرفهم دون أن يدروا. وفي هذا النزال، وقوامه إرادة مستقلة ضد إرادة تحرّم الاستقلال، كانت أحلام كل من الطرفين كوابيس الآخر، إلى أن جرف الزمن المهزوم الوالي الذي تمرد عليه، واستقر النصر بين يدي القنصل الطموح، قبل أن يهلكه مرض الكوليرا لاحقاً في إيران.

تشتق «أرض السواد» الإرادتين المتصارعتين من زمنين تاريخيين لا متكافئين، يخلقان الأفراد ويحدّدان معنى مصائر الإرادات الفردية. وهي فيما تذهب إليه تعتمد على عناصر وقائعية، موقعها كتب التاريخ، وعلى عناصر متخيَّلة خلقها الروائي وهو يعيد تخليق الوقائع التاريخية أيضاً. والوقائعي المقصود، بلغة معينة، أو الأرشيفي، بلغة أخرى، هو داود باشا، الذي عالج هزيمته بين جدران المدينة المنورة، باحثاً عن النسيان واليأس المطمئن، دون أن ينسى صوت أمه، التي فارقها صبياً. والعنصر

الأرشيفي الثاني هو ريتش، الذي أتقن اللغة العربية وأتقن نهب آثار العراق، حاجباً النهب بقناع علم جليل هو: «علم الآثار»، الذي يكتشف آثار الحضارات البائدة. ويقف إلى جانب الرجلين، دون كبرياء، سليمان الكبير بأولاده الثلاثة وأصهاره الأربعة، الذين همّشتهم الرواية، مستبقية الجورجي التراجيدي، الذي اختار دوره ولم يختر المسرح الموحش الذي دار فيه. أما العنصر المتخيل فيتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، الذي يترجم أحواله في نسق الحكايات المتوالدة. فلكل إنسان حكاية، ولكل حكاية جمهورها المتناثر وإنسان معروف الاسم، يشارك الآخرين حكاياتهم ولا يتنازل عن حكايته أبداً. والحكايات كلها، وقد توزّعت على أفراد لا فردية لهم، تبني فضاء شعبياً زاخراً ومتعدد الوجوه والاتجاهات، هو فضاء بغداد الذي كان، أو فضاء بغداد كما يجب أن يكون. تتعدد الحكايات بتعدّد طبائع البشر ومهنهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجر يقترب من الفتنة، يحتضن التاجر والعسكري والمومس والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسقاء وصاحب المقهى والشقي المتدين واليهودي المتنفذ والمترجم الذميم والآغا الأخرق والطفلة المشلولة والموظف المتداعي والعجوز الثكلى والمتبطّل الذي لا قوام ولا ضرورة. شخصيات - مرايا، تبني الحكايات وتبنيها الحكايات كاشفة عن زمن بائر، يفصل الحاكم عن المحكوم، والمحكوم عن ذاته، والرأس عن الجسد، وبداية الحلم عن نهايته، إلى أن تتحول إلى نثار حكائي، يدفئ النص به ذاته، ويدفئ قارئاً، يذكر الحكايات ويرثي لأصحابها. وتأتي «اللغة العامية»، تعبيراً عن البشر وأداة يعبّرون بها، قوامها الإلفة والإيقاع والفراغ، كأم حنون شاسعة الأبعاد، تُرى في أولادها ولا يراها أحد. وواقع الأمر، أن حكايات منيف، وهي تتناسل في نسق الشخصيات الشعبية المتوالدة، تعيّن اللغة العامية شخصية -جذراً- وما عداها أقنعة، أو وجهاً متراميا لا متناهي التخوم، وغيره ظلال. ولذلك، لا تتعرّف الشخصيات الشعبية، على المستوى العميق، بأفعالها المتنوعة وأحوالها المتبدّلة، بل بالبنية اللغوية الشعبية، التي تستغرق البشر جميعاً، وتحوّل حكاياتهم إلى حكاية واحدة، بصيغة الجمع. تُنطق اللغة المتوارثة الشخصيات التي تنطق بها، كما لو كانت شخصية عجيبة محتجبة، تضع الكلمات على ألسنة بشر لا يبحثون عن الكلام، مكتفين بلسان واحد يتقاسمه الجميع. وبسبب ذلك، تكون الحكايات المختلفة حكاية متماثلة عن كيان شعبي يدور التاريخ حوله ولا يراه. بيد أن الحكايات، وهي تتراصف متماثلة، ضرورة فنية لبناء فضاء شعبي شاسع، غافل عن تراجيديا شاسعة تتسع أمامه، لأنه وجوده التاريخي هو التراجيديا ذاتها.

في توليده لمتواليات حكائية، متدفقة الوجوه والأسماء، يحقق منيف في «أرض

السواد» أمرين مختلفين، يتصل أحدهما بالبنية الروائية التي أرادها، ويرتبط ثانيهما بمنظور الروائي إلى العالم. فعلى المستوى الأول، تتدفق الشخصيات - الحكايات، في حركة إيقاعية، لتكسر خطية الزمن التتابعي المحايث للوقائع التاريخية، بل تأتي الصورة الإنسانية لتزيح، في حركتها المتناوبة، الحدث التاريخي عن تتابعه المنتظر، محوّلة الحدث إلى وقائع متناثرة، تكثّفها الصور الإنسانية وتضيئها في آن. تتعامل رواية منيف، منطقياً، مع حدث تاريخي محدّد البداية والنهاية: 1815 - 1831، تقريباً، يملي عليها مساراً خطياً هو مسار «السيرة التاريخية»، الراحلة من ولادة الحلم إلى موته. لكن منيف، المفتون بالتفاصيل البشرية، يذيب الزمن التاريخي الخطي، الواصل بين واقعة وأخرى تليها، في أزمنة إنسانية متعددة، متوسلاً تقنية «الصورة الشعبية اليومية»، التي تمنع عن الزمن كل مركز جوهري محتمل، وتضع وحدة الزمن في تشظيه المتأبيّ على الوحدة. ومن تقنية «الصورة» هذه يأتي التاريخ، كما تشاءه الرواية، يستظهر فيه أقدار البشر ويستبين في نبض الحكايات. تزيح الحكايات مقولات المؤرخ جانباً، التي تكتفي بالأسباب والنتائج، ولا ترى إلى عيون البشر وأرواحهم.

تنطوي تقنية «الصورة الشعبية المتوالدة» على منظور ديمقراطي إلى العالم. فالحدث التاريخي يتكشف أثراً لجمهرة واسعة من البشر، تتساوى في الحكايات، وتنقض حكاياتها المتساوية ما يقول باختلاف البشر وتفاوتهم. بمعنى آخر: تحتل الشخصيات اللامتساوية، بمعيار المؤرخ، في البنية الروائية، المنسوجة في جدل اليومي والتاريخي، مساحات متساوية، كما لو كانت دلالة الشخصية، وبمعيار الروائي، تشتق من حيزها البنيوي، بمعزل عن ثنائية القاع والقمة، بالمعنى الاجتماعي. ولهذا، يعطي منيف لشخصياته المختلفة والمتعددة استقلالها الكامل، فلها سيماؤها وأفعالها وأسماؤها وأقدارها، التي تخلق، في جدل الاتصال والانفصال، نصاً بلا مركز، فكل شخصية مركز، والمركز الجامع في لا مكان. ولعل هذا الفضاء الإنساني الواسع، الذي تأخذ فيه الشخصيات الروائية مواقع الوثائق التاريخية وتفيض عليها، هو ما يتيح لـ«أرض السواد» أن تعطي خطاباً تاريخياً قوامه الثابت والمتغير، إذ الحلم وإخفاقه قائمان في زمن، وإذا الحلم وشكل إخفاقه موزّعان على كل الأزمنة. وبسبب تماثل الأحلام الكبيرة وتباين انكسارها، يترك منيف نهاية روايته مفتوحة، تشهد على حقبة سلفت، وتوحي بأن في الحقبة المنقضية ظلالاً كثيفة من حقب لاحقة.

في جدل الثابت والمتغير، وهو محايث لكل رواية كبيرة، يستغرق الروائي المؤرخ ويتجاوزه. فالحدث الذي يصلبه المؤرخ على جدران زمن وحيد، تحرره الشخصيات

الروائية وتضعه في أزمنة متعددة. وهذا التعميم الروائي، إن صحّ القول، يهدم الجدران بين «المعرفة الأدبية» و«علم التاريخ» من ناحية، ويؤكد العلم المفترض، في شروط عديدة، مشتقاً للمعرفة الأولى ووجهاً من وجوهها. وواقع الأمر، أن «العلم التاريخي»، المختلف عن «الرواية التاريخية» يتحوّل، غالباً، إلى رواية أخرى، وإن اختلفت أنماط السرد وعناوين الفصول. فالوثيقة التاريخية، التي يرتاح إليها المؤرخون، تحمل الحقيقة التي ينسبها إليها المؤرخون. فما مضى واستقر مندثراً في زمن اندثر قصة راقدة في غرفة معتمة مجلّلة بالصمت. وغالباً ما يفتن المؤرخ بالعتمة والصمت ولا يقرب القصة الراقدة ولا يمسح عنها الغبار. وعن فتنة الصمت والغبار المهجور تصدر حكاية هجينة، غريبة عن «علم المؤرخين» بالمعنى النبيل للكلمة، وأكثر غربة عن المتخيل الروائي المشدود إلى قديم مستجد وإلى جديد تقادم. يكتب فيشر الشهير في كتابه الشهير «تاريخ أوروبا»: «كان نشدان الموارد عن طريق الحرب والسلب والنهب شيئاً ضرورياً ممتعاً لعمل المجتمع الإغريقي في ميدان الزراعة.. فلم يكن ذلك جريمة بقدر ما كان شطراً من الاقتصاد الحكومي». ويقول أيضاً: «لقد فرضت على روما فرضاً المراحل المتتابعة التي أتمت بها بسط سلطانها على إيطاليا، وكان شأنها في ذلك شأن بريطانيا في الهند فيما بعد..»[5]. ولن تكن العراق بالنسبة إلى بريطانيا، في التاريخ الذي تحوّل إلى حكاية، إلا ما كانته الزراعة في المجتمع الإغريقي، إذ الاحتلال قانون طبيعي، وإذا الغزو والسلب والنهب أفعال فاضلة، يمليها «الاقتصاد الحكومي»، الذي لا يحتكم إلى منظومة الأخلاق. ولذلك، يكون داود باشا، إذا مشى فوقه قلم فيشر، وجوداً مرذولاً يقف في وجه «الاقتصاد الحكومي»، بينما يكون ريتش، وقد اتكأ على «علم التاريخ»، استطالة أمينة لتعاليم المؤرخ «الموضوعي». يقرأ فيشر التاريخ مطمئناً إلى ثنائية الحرية والضرورة، مؤكداً «القوة الامبراطورية» مرجعاً علمياً، ومؤمّناً للقنصل البريطاني جسراً ذهبياً، يصل بين «العلم» و«الحرية».

يذهب الروائي إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة، تنقض إحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال. و«علم التاريخ» يحدّث، غالباً، على طريقته، عمّا كان، والرواية تحدّث عمّا كان وعمّا كان يجب أن يكون، محررة الماضي من قيود قراءة وحيدة، وعاطفة مبادئ الأخلاق على المعارف الواضحة والغائمة. واتكاء على جدل المعرفة والأخلاق يؤالف منيف في «أرض السواد» بين شخصيات فعلية وأخرى متخيّلة، حيث المتخيّل يعترف بالواقعي ويخلقه معاً. والرواية، وهي تعيد خلق المخلوق، لا تراصف بين جنسين من البشر يعوزهما التجانس، بل تطلق الشخصيات جميعاً في فضاء روائي، تجانست فيه الأزمنة المختلفة. تتحول

الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية – متخيلة، وهي ترى إلى شخصيات متخيّلة وتتخلّق في كلام يأتي من عالمها الداخلي والخارجي ويرتد إليهما. ولهذا يمزّق داود صمت الوثيقة وينصت، ساهماً، إلى رقرقة الأحلام، وإلى ابنة صغيرة كسيحة وعذبة اللسان، هي مجاز أحلامه، المقيّدة في البدء والمجهضة في النهاية. ويخرج ريتش من ثنايا الكتب و«علم التاريخ»، يستطلع أرض العراق شبراً شبراً، ليرسل بآثار العراق إلى المتحف البريطاني، وبأحلام الحداثة الوطنية إلى متاحف الكوابيس. أما العسكري «علوي»، الذي ولد من رحم التآمر والجشع، فيلتهم زمنه ويحوّم فوق كل الأزمنة، يقايض السماوات بحفنة من ذهب، ويستخرج الذهب الدامي من العيون المطفأة.

وإذا كانت الشخصيات الفعلية، ومصدرها الوثائق المكتوبة، تتحول إلى شخصيات متخيلة وهي تشاطر الشخصيات المتخيلة الزمن الذي تعيش، فإن الشخصيات الأخيرة، وهي تشهد على حدث تاريخي، تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة في صناعة البطل المهزوم، الذي أراد أن يصنع التاريخ، لا أن يتفرّج عليه. لا فرق في الفضاء الروائي بين ما جاءت به الوثيقة وما بعثه المتخيل الروائي، ذلك أن الروائي، وله موقع الراوي العليم، يصل بين الأقدار الشخصية ويفصل بينها، ويخلق الواقعي واللاواقعي في آن. يتآلف العنصران، وقد تجانسا، ويقدمان خطاباً روائياً عن التاريخ، يبدأ بزمن وينتهي إلى أزمنة، ويتشكّل في كتابة ويفضي إلى قراءات، ويتكئ على كاتب يتحوّل إلى روائي وراوٍ ومؤرخ. كأن الخطاب الروائي عن التاريخ، لا يستدعي الأخير إلا ليخبر عن صعوبة الحوار مع التاريخ. و«أرض السواد»، وهي تعطي خطابها، تحاور تاريخاً وقع، وآخر محتملاً، وثالثاً لا يُرى، يحط فوق قلوب واجفة في الهزيع الأخير من الليل.

2 – تراجيديا التاريخ في الأزمنة اللامتكافئة:

تروي «أرض السواد»، في أقمطة حكائية لا مركز لها، صراعاً جوهرياً بين شخصيتين هما: داود باشا والقنصل البريطاني ريتش. تلتف الأقمطة الحكائية حول ذاتها، زاخرة بالحكايات والأسماء والصور، مستأثرة برجلين يتبادلان الكوابيس والأحلام. يحلم والي بغداد، الملمّ بالشعر وعلوم الدين وأخبار نابليون، بجهاز سلطة حديث، ويجاهد برقبته الضامرة، لتوليد الجديد من قديم لا جديد فيه. ويرصد القنصل، بغطرسته المتوارثة، أحلام الحاكم ويهيل عليها التراب. ولداود وجهه العاري وحسبان صموت، وللقنصل الوجه الامبراطوري كله، الذي يحجب كل الوجوه المفردة. والصراع مكشوف وله إيقاع القدر، فالوجه الذي ينازل قناعاً يخسر قبل المنازلة. وليس

لحرارة القلوب المؤمنة مكان، منذ أن خلّفت الآلة البخارية الحصان وراءها، وجعلت من الآلة المنتصرة والياً على العالم. وبسبب سلطة الآلة البخارية، يخترع الرجل الأبيض ذاته ويعيد اختراع المسافة بين العراق وبريطانيا، كما جاء على قلم فيشر، ويرسل بداود باشا وحصانه إلى ما قبل زمن اختراع الآلة البخارية.

حين يصف عبد الرحمن منيف داود، في الجزء الأول من روايته، يقول: «مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد.. يحس أنهم في عالم آخر. كان يتمنى أن يكف هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب، ولكن دون جدوى، ص: 236». تتمثل مأساة داود، في مستوى أول، في حل معادلة مستحيلة، تستولد «أميراً جديداً» من إمارة غائبة، بلغة ميكيافلي. كأنه ذلك الغريق الغريب، الذي يوكل إلى يديه، وهما لا تحسنان السباحة، أن تشداه من شعره، وأن تضعاه على شاطئ الأمان. ولذلك يكون على الطامح إلى الجديد، وهو ابن منضبط لسلطة قديمة، أن يلوذ بذاته، التي تظل مفردة، وهي تكاثر الأحلام والقرارات.

داود هو الطارئ الحزين الموزّع على أزمنة غير متساوية ولا متجانسة، وهو الباحث عن الشكل في ركام لا يعرف الأشكال. والطارئ، أي اللامتوقع، ينصرف سريعاً، فلم يتوقعه أحد. وإذا كان الإنسان لا يفكر بالأمور التي يعرفها لأنه يعرفها، فإن داود الذي يفكر بما لا يعرفه غيره، يظل وحيداً. فما هو متاح له نسق سلطوي بائر يفرض عليه، في صمته وعزلته، أن يستولد من ذاته نسقاً جديداً، أي أن يصوغ معادلة لا حلّ لها. فالفرد الوحيد لا يصبح نسقاً، ولا يهاجم نسقاً مستقراً وينتصر عليه. يتعامل والي بغداد الصموت، كما ترسمه رواية منيف، مع نسق سلطوي موروث قوامه الهجنة والتداعي: الطبيب الهندي، مسؤول المال اليهودي، المترجم الأرمني، الآغا الكردي، الشيخ البدري، الموفد العثماني، الجندي البغدادي ومتآمري الشمال.. والنسق، الزائف في وحدته، موزّع على الدين والمذهب والجغرافيا والقبيلة، دون أن يحيل على ما هو: وطن. ومع أن السلطة تبدو حاضنة للمراجع المتناثرة، فإن تأملها يبيّن، سريعاً، أن السلطة سبب التناثر وأثر له. فهي قائمة كسلطة ريعية تنهب الأموال وتوزّعها، وفقاً للأحوال والغايات. ولعل هذا النسق، الذي يساوي بين الثروة والسلطة، وبين السلطة والقائمين على شؤونها، هو الذي يقيم علاقة بين أحلام داود وأحلام أرخميدس، الذي

حلم بنقطة ارتكاز في الفضاء يزحزح منها الأرض. ولن يكون على الجورجي الطموح، وهو ينصت إلى البدوي والهندي والكردي والعثماني، إلا الرجوع إلى «محب الدين المرادي»، كبير المنجمين، لينقب في «طلسمه» عن حل لمعادلة مستحيلة .

لا اختلاف بين النسق السلطوي والأنساق الاجتماعية المتمتعة بسلطة. فأهل بغداد، في رواية منيف، هم: التجار المشغولون بثرواتهم، والعلماء الذين يسلّعون فتاواهم، والشعراء الذين يلوكون كلامهم، و«الشطار» الذين يجمعون بين التصعلك والدفاع عن الخير، بين حين وآخر.. وهناك القاع الاجتماعي، أي الرعية بلغة مطمئنة أو الشعب بلغة أخرى، المتوالد ثابتاً في عادات ثابتة تحسن الشكوى والتعليقات العاجزة. وبين نسقين متمتعين بالسلطة، وقاع هارب بينهما. يصبح «الأصل الجورجي» واقعاً وإشارة: واقعاً يتحدث عن صبي جاء بغداد في التاسعة من عمره، وأمضى عمره في السراي حتى غدا والياً، وإشارة إلى الغريب الذي بقي غريباً. والغربة التي لازمت الغريب، موضوعاً وإشارة، خلقت منه بطلاً تراجيدياً، غريب هو قبل أن يتلبّسه حلم كبير، ومغترب هو، بعد أن ذوى الحلم وأرسله إلى مساجد المدينة المنورة .

وفي مقابل نسق سلطوي يشخصن السلطة ذهباً وقمعاً، وأنساق اجتماعية تشخص الملكية الخاصة وتتعبّد أمامها، يأتي ريتش، حاملاً زمناً تاريخياً آخر يذيب علاقات السلطة والمجتمع في مقولة تصدر عنهما هي: القوة. وريتش، المتكئ على قوة خلقته، يروّض الطبيعة والبشر ويعمل على ترويض والي بغداد، الذي لا يروّض أهل بغداد وخارجها إلا بالقمع والذهب. والقنصل فيما يفعل قناع لبنية خلقته، غادرت منذ قرون ثنائية الترويع والإفساد. إنه حرف ملكي من كلام الملوك الذي هو ملوك الكلام، له سلطة المعرفة ومعرفة السلطة والسلطة المعرفية، طالما أن السلطات جميعاً تنتهي إلى محراب القوة الوحيد. يترجم القنصل البريطاني دلالات القوة بفلسفة الاستعراض، حيث هو مركز والآخرون متفرجون. يقرّر بداية العرض ونهايته ومواسمه والعناصر التي تكوّنه. ويكون في عرضه الزاهي، الممتد من القرود والطيور الملونة إلى الأفيال والأسود، إشارة إلى عرض آخر، لا يكشف عنه إلا في لحظات العقاب المميت. وفي استعراض باطن وظاهر لا ينتهي، يكون ريتش: أمهر الرماة وعالم الآثار وخبير بالطيور والفارس الذي يطعم السكر للخيول وباحث دؤوب عن الكتب القديمة والجديدة. فإن انتهى العرض الذي يسلب العقول الخفيفة ويصادر العيون الفارغة، انصرف إلى عروض خفية، وجوهها المال، الذي يفتن الأغوات والعشائر والعسكري الغليظ، و«علم الجاسوسية» الذي يطبّق على موظفين لا يعرفون معنى الوطن وبغايا جميلات وتجار

أغنياء عراة من الكرامة، ومدفعية هالكة تنطلق إذا حان الأجل.

يحقق ريتش حركته في صيغتين متلازمتين هما: المكشوف والمحتجب، والأعلى والأدنى. فهو في الصيغة الأولى الإنجليزي الذي يتكلم العربية والفارسية والتركية، أمام والٍ لا يجد في سراياه المتوارثة من يعرف الانجليزية. ومعرفة «الآخر» للغة الغريبة تدع الوالي مع الصمت الخائب والقلب الواجب، فمن لا يعرف لغة عدوه لا يعرف عن فكره الكثير. غير أن ريتش، وهو يخاطب العرب والترك والفرس بلغاتهم، يستأنف فلسفة الاستعراض، عارضاً فوق مسرح لغوي متغطرس لا تكافؤ البشر والتباين بينهم. يكمل العرض اللغوي عرض العربة القنصلية، التي تسير مطهّمة ومرافقين مزركشة ثيابهم وآلات موسيقية فخيمة الصوت، وعرض الطواويس الأربعة، التي تحدّد موقع القنصلية، وتعين ريتش طاووساً لا مثل له.

ليس في سرايا الوالي إلا قديمه، من ذهب فاتن وسيوف مروّعة، على خلاف ريتش، الذي يروي في تعدّده المبهر وجوه الإمبراطورية المتعددة التي ينتمي إليها. ولهذا، يبدأ بالطواويس وبفيلة أقرب إلى الجبال المتحركة لينتهي إلى شيء آخر: «إذ لا بدّ أن يرى الباشا بنفسه واحدة من اصغر قطع الأسطول البريطاني التي شاركت في هزيمة نابليون، ولا بدّ أن يوضح له أنه كان من المرغوب وصول قطع أكبر، لكن وضع النهر، في هذه المرحلة، لا يتيح ذلك. الجزء الثالث. ص: 91» بين الطواويس الأربعة والقطع البحرية، تقف حقيقة القنصل، الصادرة عن الحقيقة البريطانية، التي هزمت نابليون وتلاميذه اليتامى. وبين الطواويس والقطعة البحرية الصغيرة، يقف «علم الشرق»، الذي يبذر الشرقيين ويحصدهم. فكما أن للأرض علم الجيولوجيا، الذي يستدرك علم الجغرافيا، فإن لأهل بغداد «علم الأسطول»، الذي يترجم «علم الخيول» بلغة قاتلة.

فوق هذا المسرح المتوّج بالأفول، تجري تراجيديا التاريخ هادئة، محولة علم الأخلاق إلى نادل عند علم البارود. فداود باشا، ابن نفسه، يقاتل مخذولاً ابن الإمبراطورية، في فضاء عراقي يرى في «علم الاستغاثة» علماً للعلوم. وفي هذه التراجيديا الكاملة، يكون ريتش بطلاً بلا بطولة وينتصر، ويكون داود باشا بطلاً حقيقياً مآله الهزيمة. وما الفرق بين مربي الطواويس والبطل الملتحف بعزلة متقشفة، إلا الفرق بين وارث الأحداث التاريخية وصانع الأحداث التاريخية. يستولد داود من ذاته إرادة خلّاقة تهجس بنابليون ومحمد علي باشا، ويركب ريتش أسطولاً منتصراً لم يشارك في معاركه. شيء قريب من الفرق بين رجل عابث أشعل النار بمركب مهيب،

وآخر اجتهد في صنع المركب ومات فيه محترقاً. توحّد الواقعة بين اسم الرجلين في حكاية عمياء طافحة بالعبث، توحي بظلم التاريخ وهشاشة معناه. والتاريخ لا يميّز بين «رجل الأحداث» و«صانع الأحداث»، فهو منصرف إلى المنتصر ولا ينصت إلى غيره.

داود بطل تراجيدي، فلا هو في الزمن الذي يعيش، ولا هو من الزمن الذي يقاتله. إنه الوجه الوحيد المحاصر بين نسقين من الأقنعة، نسق مهترئ يمنع عن الإنسان فرديته ويماثل بين أفراد لا فردية لهم، ونسق منتصر يعطي الإنسان وجه الزمن التاريخي الذي نصره. يبدو داود، في وجهه الوحيد، نجمة مضيئة في سماء كالحة، تراه الهزيمة ولا تخطئه، كما لو كان دليل نفسه إلى إخفاق لم يشأه. ولعل الفرق بين الوجه والقناع، هو ما يعرّف «الرجل الجورجي» بطلاً كاملاً. فلا بطولة لمن قاتل بوجه مستعار. شيء قريب من «الثور الجليل»، الذي حدّث عنه الشاعر اليوناني القديم بيندار، الذي تقوده القصيدة الحماسية إلى المعبد المقدس[6]. مع ذلك، فليس بين داود والبطل التراجيدي القديم علاقة كبيرة، لأنه سائر إلى مآله حراً، ممتثلاً إلى إرادة فردية مأخوذة بالإبداع. حيث يتحدث أورباخ، مستلهماً غيره، عن هاملت يكتب: «فهاملت هو هاملت، لا لأن إلهاً ذا نزوات أرغمه على أن ينتقل إلى نهاية مأساوية، بل لأن هناك جوهراً فريداً فيه يجعله لا يقدر على أن يتصرّف بأية طريقة أخرى سوى ما يفعله»[7]. وداود يفعل ما يفعل مجسداً بطلاً تراجيدياً حديثاً، يقاتل من أجل مشروع حديث، في زمن غابت فيه آلهة اليونان، مخلية المكان لآلهة جديدة أجنحتها النهب والسيطرة.

في هذه الحدود تبدو «أرض السواد» ذاكرة وطنية وأكثر من ذاكرة، تحدّث عن بغداد ومحمد علي باشا والجنرالات المستشرقين، وعن بريطانيا التي «سيقت سوقاً» إلى احتلال العراق، بلغة المؤرخ فيشر. بيد أن الرواية، وهي تسجّل الحوار الحميم بين القنصل البريطاني وآغوات الشمال وبين عسكري جلف وبطانته الفاسدة، تحاور كائناً غامضاً يدعى بالتاريخ، يضع قدمه حيث يشاء، ولا يلتفت إلى الأوصال المهشمة.

3 - تراجيديا التاريخ في الأزمنة الراكدة :

تتوالد «أرض السواد»، وعلى مستوى البنية الروائية، في أقمطة حكائية متلاحقة، تحتضن حكاية كبرى. والحكاية، الموزعة على الأقمطة، تراجيديا شاسعة، مرّ التاريخ إلى جانبها وذهب إلى منطقة أخرى. وللتراجيديا مستويان أساسيان وأكثر، يتكثّف أولهما في صدام المدفعية الحديثة وعري البطولة الفردية، ويتكشّف ثانيهما في فضاء شعبي يرتاح إلى الركود وبلاغة الاستغاثة.

تظهر الحكاية الشعبية، في رواية منيف، إيقاعاً ثابتاً، يفصل بين حكاية سلطوية وأخرى، في حركة متناوبة، تعلن أن تاريخ الحكاية الكبرى يحتضن السلطوي وما خارجه على السواء. تضيء الحكاية، التي يرويها أغفال البشر، الفرق بين مرونة الزمن الشعبي ويباس الزمن السلطوي، وبين خطية خطاب المؤرخين عن التاريخ وخطاب الرواية الذي يوزّع التاريخ على اتجاهات متعددة. وتفضي الحكاية، في مستوييها، إلى بنية روائية لا مركز لها، وإن كان البطل المخذول، على مستوى التأويل، مركزاً سابقاً لغيره. لكن الرواية، وهي تحتفي بفضاء شعبي متوالد في صوره الدافئة، تعلن، وعلى مستوى البنية، عن تراجيديا أخرى، تجاور تراجيديا البطل وتكملها. فالنسق السلطوي الموروث، المتجدّد في بشر يسكنهم الجشع والبلادة، لا يختلف، في دلالته التاريخية، عن فضاء شعبي أبوابه الركود وانتظار الكرامات. تفصح التراجيديا الأولى عن اغتراب البطل المخذول عن زمانه، وتخبر التراجيديا الثانية عن اغتراب المعنى التاريخي عن الزمن الشعبي.

يحوّل الفضاء الشعبي، في منظوره السديمي، السلطة إلى حكايات متناثرة، ويرى في تحوّلات السلطة حكايات لاحقة. تأتي السلطة كحكاية وترحل كحكاية أخرى، كما لو كان الواقع حكاية كبرى مجهولة البدء والنهاية. يأتي الخليع سعيد، كما تقول الرواية، ومعه حكايات تمسحها حكايات الوالي الذي أعقبه، والتي لا تنافسها إلا حكايات القنصل البريطاني. ومع أن الوعي الحكائي يصوغ الحدث المفرد بمتواليات حكائية، فإن ما يجيء به يختزل إلى حكاية واحدة، هي حكاية الحدث الذي حصل ولم يحصل في آن. ولعل هذا العقل الحكائي، الذي يحوّل الوقائع المادية إلى حكايات متوّهمة، هو الذي يحوّل البشر الذين يصوغون الحكايات إلى حكايات متوّهمة أخرى. يُرجع العقل الحكائي، وقوامه الوعد والوعيد، الوقائع التاريخية المختلفة إلى حكاية واحدة ثابتة، تعكس ثبات العقل اللاهوتي، المسكون بالوعد والوعيد. ولهذا يكون الزمن الشعبي، وهو يوهم بمرونة تنقص اليباس، زائفاً، طالما أنه يختزل الوقائع المادية المختلفة إلى حكاية تولد من مجهول وتذهب إلى مجهول آخر.

ترتسم الصورة الشعبية في شكلين: شخصية مفردة ومحددة، وتعليق جماعي على ما يجري بين القنصلية والسراي. والشخصية المحددة هي التعليق الجماعي الذي لا تحديد فيه. ولذا تمر الشخصيات المتدفقة، كما تمر الحكايات، مختلفة الظاهر ومتماثلة الجوهر، تاركة القنصل يتأمل ذاته في طواويسه والوالي يعالج معادلته المستحيلة وحيداً. ولن يشفع لها تضامنها الدافئ وطرائفها المتعاقبة، فهي أقنعة

متناظرة لوجه لا وجود له. حين يعرض ريتش حيواناته الغريبة أمام أهل بغداد، يكتب منيف: «والعيون تنفتح إلى أقصاها. الشفاه متهدلة. القلوب واجفة وقد استبدّت بها الخشية. والصمت ممتد واسع. وما عدا الأنفاس السريعة التي تتصاعد، فإن رجال الباليوز (القنصلية) لا يتوقعون ولا يأملون صمتاً مثل ذلك، ولا نظاماً أشد صرامة مما يرون. ووجد من همس: إنها الفيلة. وبسرعة البرق انتشر الاسم بين الناس. الجزء الأول. ص: 273».

ترسم السطور السابقة بشراً من قش وغثاثة، من جهل وفقر روحي مهين. تشل رؤية الفيلة محاكمتهم، وتتهدل شفاههم وهم ينظرون إلى القرود، ويرتعدون فزعاً من طيور ملونة الريش. يجعل البشر، كما وصفهم الراوي، بعيونهم المفتوحة وشفاههم المتهدلة وقلوبهم الواجفة وأنفاسهم المتسارعة وصمتهم الرهيب، من استعراض الحيوانات والطيور معادلاً ليوم القيامة، الذي سيراه ثانية «الشيخ الشعبي»، وهو يرى إلى الألعاب النارية المنطلقة من القنصلية. يتحول ريتش، وقد شلّ العقل الحكائي، إلى شيطان ملموس أو إلى إله غريب معروف الإقامة. يجسد البشر فلسفة المسافة، وحدودها القادر والعاجز، قبل أن يشرحها ريتش لهم، أي: يصوغ القنصل الغريب الفضاء الشعبي المحلي بسلطة المعرفة، ويخلق الفضاء الشعبي صورة الغريب بسلطة الجهل، التي تساوي بين الألعاب النارية وزلزلة يوم القيامة.

يصبح ريتش في العقل الحكائي سراً، ووجوداً جديداً، يُنزع عنه اسمه الحقيقي ويُعطى اسماً يوافقه هو: «الأشيقر». ولنفي الاسم القديم أكثر من دلالة: فهو تعويذة شفهية تفصل بين المحلي والغريب، وبين الغريب الحقيقي وصورته المحلية المتوّهمة. وهو محاصرة لشر وافد، لأن الاسم الجديد يجعل من الغريب فرداً محلياً أليفاً، واسمه دليل على ذلك وآية عليه. والأمر كله يدور في إلغاء «الآخر» الوهمي، فالاسم هو الهوية والوجود، وتغيير الاسم إلغاء للهوية والوجود. وهكذا يتحول القنصل البريطاني، الذي يخلق العراق كما يشاء، إلى حكاية جديدة تزيح، شفهياً، المستعمر عن مكانه الحقيقي، وتضعه في مكان وهمي، يؤمّن استقرار العقل الحكائي وسيطرته الوهمية على القنصل الغريب. كل شيء في مكانه، وعلى ما يستجد أن يندرج في ركود متواتر لا يؤرقه طارئ أو غريب.

لا يقف العقل الحكائي أمام العقل الاستعماري إلا ليقع، بسبب اختلاف في المحاكمة، يعطي الأول سببية فقيرة، ويمدّ العقل الثاني بسببية مركبة. يدور العقل الأول في ثنائية فقيرة، قوامها خير يهزم شراً، ولو بعد حين، تتتالى، منطقياً، في ثنائية

بائسة لاحقة هي: الإيمان والانتظار. ويأخذ العقل الثاني بسببية مركبة، تستدعي عناصر متعددة متفاوتة المستويات. ولذلك يضع ريتش مدفعيته الثقيلة وراءه مكتفياً بعصا غليظة، يلوّح بها نحو الشمال والجنوب والوسط. فأغوات الشمال لهم الرشوة والألقاب، وللعسكر الجشع الأماني الكبيرة، وللتجار ما يزيد أرباحهم، وللبدو رسائل تسكر الرؤوس، وللعقل الشعبي الفقير فتنة الطواويس الملونة. والعقل الشعبي لا يهزم أبداً، لأنه لم يهجس قط بالذهاب إلى المعركة. ولهذا، فإن شخصية «بدري»، الممتدة على مائتي صفحة وأكثر، والمنتسبة إلى الفضاء الشعبي، تموت بليدة برصاصات قليلة، كما لو كان «البطل الشعبي»، المطمئن إلى الخير المنتصر، ينتظر الموت ولا يذهب إليه. و«بدري» هو الإنسان الأليف الوديع القريب من الخجل والصمت، يلتحق بالجيش وينتهي إلى قصر الوالي، يؤدي ما يطلب منه، فإن بادر سقط في فشل ينتظره: يفشل وهو ينسى وظيفته في سهرة طارئة لم يتعلم عليها، ويفشل وهو يلهث مشتتاً وراء راقصة جميلة، ويفشل حين ينصت إلى جنود متآمرين ولا يعي من كلامهم شيئاً، ويفشل وهو يعتذر ولا يحسن الاعتذار. يقوده فشله المتوالد إلى موت رخيص، كما لو كان ذاكرة مثقوبة لا تحتفظ بشيء. وفي هذا المسار، الذي لا يتحول كمّه إلى كيف، يتحول «البطل الشعبي» إلى حكاية جديدة فارغة، فدورته الواسعة مليئة بالفراغ.

في الجزء الثالث، وفي صفحات، مشرقة، تتحدّث رواية منيف، عن فيضان يجتاح الفضاء الشعبي ويعطبه. والفيضان واقع ومجاز، واقع هو، لأنه حدث دوري يتوقعه أهل بغداد وينتظرونه، ومجاز هو، حين أتى بعد أن استكمل ريتش أدواته القاتلة. يبدأ الفيضان بالفضاء الشعبي، الذي يغرقه الانتظار السلبي قبل أن يجتاحه الفيضان، والذي يغرق قبل أن يصل الفيضان إلى الوالي الطموح، برقبته الضامرة. تساوي علاقة الشعب بالفيضان، الذي لا يخلف ميقاته، علاقة «بدري» بالمعركة التي فارقها قبل أن تبدأ. يرحل الجندي عن معركة لم يعرف عنها شيئاً، ويغرق الشعب في فيضان انتظره. والطرفان لا يهجسان بالهزيمة، فلا يهجس بالهزيمة إلا من سعي إلى النصر.

يعيش داود، الذي أراد أن يخلق العراق من جديد، تراجيديا مركبة: آلة «الآخر» المعقدة التي لا يملكها، وعقل شعبي حكائي يساوي بين الآلة المعقدة ولغته الفقيرة. يلتف البطل التراجيدي بوحدته، وبرغبات متداعية، تنتظر مترجماً يعرف لغة «الآخر»، ومؤرخاً لا يستجير بالقدر، ومستشاراً لا يبدّد وقته في غرف زوجاته المتعددات. لا شيء إلا الخيبة، التي تترك الثائر الطارئ يرمي بحجارته القليلة على نوافذ سلطة متوارثة بائرة، ولا يكسر منها شيئاً.

4 - تعليق : التاريخ بين التراجيديا والمهزلة :

يغوص ريتش في الغيظ والندم وهو يرى إلى وال جديد مليء بالكبرياء والطموح. ويستعيد، وقد أمضّه ما يرى، أطياف ولاة كان يستحضرهم ويصرفهم حين يشاء. والوالي النموذجي الذي يخفق في ذاكرة القنصل الانجليزي هو: سعيد، الداعر المتداعي، الذي وقف داود على أطلاله. تضع العلاقة بين الذاكرة المتوثبة والقوة المتعددة «الوالي النموذجي» في زمنه المنقضي وفي أزمنة لا تنقضي. ولذلك، فإن غياب «سعيد» المبكر، كشخصية روائية، لا يمنع عن طيفه حضوراً مستمراً، يعادل حضور القنصل المتجدد الذي يعبث بالولاة. و«سعيد» المرغوب، كما ترسمه الرواية، خليع له ملامح شاة متورّمة، انتهى رأسها المترنح إلى بلطة قاطعة. طفل كبير، يرتاح إلى حضن أمه ويموت فيه، عاشق إلى حدود الهوى لخليع آخر يدعى «حمادي»، يعبث بالحكم والخزينة ومصائر البشر.

يرى ريتش في حياة داود كابوساً، وفي موت «سعيد» كابوساً آخر. كأن كابوس الظالم لا ينقضي إلا إذا التهم الموت الحياة، أو تحوّلت الحياة النابضة إلى موت آخر. وبما أن المهزلة خروج على السواء، فإن في بعث القتيل المأفون تجسيداً لمهزلة. يفقد الصراع الحقيقي، وهو جوهر التاريخ، دلالته في أرض المهزومين، وينتهي إلى تاريخ له شكل المهزلة. والمهزلة قائمة في أكثر من مكان: قائمة في المعركة الغريبة بين القامة الحقيقية وشبح الأموات، وفي انتصار الشبح على كيان حقيقي، وفي توزّع الألقاب المتناظرة على واليين لا تناظر بينهما. كما لو كانت الكلمة الكبيرة تحجب وجهاً صغيراً لا أكثر. فالوالي داود يشتق إرادته من ابنة جميلة وكسيحة، حالماً بمستقبل يعالج الأوجاع جميعاً، والوالي «سعيد» يشتق التفاؤل من ليلة ماجنة، حالماً بليلة قادمة أكثر مجوناً.

يسري التاريخ في سراديبه العمياء فاصلاً، في لحظة نور عابرة، بين الأسماء الشكلانية المتناظرة بآلة موجعة هي: النهاية، التي تعلن عن الفرق بين الوجوه والكلمات. يحظى الداعر المتداعي بنهاية تساويه، قوامها عسكري جلف متآمر وأربعة جنود وبلطة قاطعة: «وأخيراً سحب أحد الرجال بساطاً أحمر له حواش سوداء وألقاه على الرأس، لكي يلفه به قبل أن يلتقطه.. ص: 40». يحمل «سعيد» صفحاته الأربعين الأولى من الرواية ويرحل، تاركاً طيفاً تؤنسه طيور الظلام، وتاركاً لغيره نهاية الأبطال.

يقول هنريش هاينه: «يشبه موت الأبطال مغيب الشمس لا انفجار ضفدع متوّرم»(8). لا علاقة بين مغيب الشمس، ويتلوه الظلام، وانفجار ضفدع متوّرم يثير

السخرية، وإن كانت العلاقة تولد من الفراغ الغائب بين الجملتين. كأن هاينه يقول: بعد رحيل الأبطال يأتي نقيق الضفادع، وبعد أفول القصور تتمددّ المستنقعات. «بعد التراجيديا تأتي المهزلة»، يقول هيجل، دون أن تسمح الجملة بقلب علاقاتها، فالنسق السلطوي يلتقي بالتراجيديا صدفة. وبسبب المهزلة - القاعدة، يُبعث «سعيد» من جديد، وقد انصاع إلى ريتش، رجل الأحداث الذي يرى الحياة في الأشباح المتوالدة. يحدق ريتش في «علم الشرق». ليهلك الأحياء ويستنهض المقابر، رامياً على الرمم التي اختارها ألبسة زاهية. يقول هاينه مرة أخرى: «لا يرقد العصر الألماني الوسيط متعفناً في قبره أبداً. إنه يستقي الحياة غالباً من طيف شرير، يظهر بيننا في عز الظهيرة، ويمتص الحياة من قلبنا المفعم بالألوان»[9]. والطيف الشرير، في عصره الوسيط المتجدّد، هو «سعيد»، الذي لا يفارق جيب ريتش أبداً. ولهذا تقرأ «أرض السواد» من وجهتي نظر: من وجهة نظر أحياء مفعمة قلوبهم بالألوان، ومن وجهة نظر الأشباح الذين يلعقون، وهم في القبور، دماء الحياة. وهذا ما يجعل سعيد، الذي انطوى بعد أربعين صفحة، حاضراً في الرواية من البداية حتى النهاية. وبسبب غياب له شكل الحضور الفاعل، يغدو التاريخ مهزلة، بقدر ما يصبح تراجيديا، حينما يأخذ الحضور الفاعل شكل الغياب.

5 - البنية الروائية : إضاءة سريعة :

يتكوّن الشكل في «أرض السواد» في تقنية الحكاية المتناوبة، التي ترد إلى علاقتين مختلفتين، كاشفة عن فضائين مختلفين، هما السلطوي والشعبي. وتتيح هذه التقنية للقارئ أن يتأمل التاريخ الاجتماعي - السياسي في وجوهه المختلفة، وتوحي له، في حكاية لا تعرف الانغلاق، أن التاريخ مفتوح، يتوالد في حكايات لاحقة، لا تغاير الحكايات التي سبقتها. كأن الحكايات، في اتجاهاتها المختلفة، تركّب التاريخ وتؤوّله معاً: تركب التاريخ وهي تلتقط نثار الحياة اليومية من أحوال البشر، وتؤوّل التاريخ وهي تراصف حكايات متناظرة، لا تعد بجديد.

يخلق الشكل، في أقمطته الحكائية المتناسلة، بنية روائية ثنائية المستوى، تردّ إلى الفضائين المتغايرين. تعيّن السلطة المستوى الأول، في بنية متناقضة تحتضن السرايا والقنصلية، محددة الأولى كعلاقة داخلية في الثانية، رغم الصراع بينهما، أو، وبشكل أدق، بسبب الصراع بينهما. يخترق الصراع العلاقتين ويعيد، بشكل لا متكافئ، انتاجهما، محتفظاً بثبات الثانية، فلا جديد يضاف إلى كلمة القنصل الأولى، ودافعاً بالثانية إلى مهاد جديدة، ضيّقة الأفق والمساحة. وعلى خلاف المستوى الأول، وعلى

مبعدة عنه، يعين الفضاء الشعبي المستوى الثاني، يوازيه ولا يتقاطع معه إلا في حكاية سعيدة محتملة، تنعقد غيومها صباحاً وتتقشع إذا جاءت الظهيرة.

لا يمنع توازن المستويين، وعلى مستوى البنية، من التقائهما، في موقع غريب، عنوانه: التعليق الشعبي الجماعي، المعبِّر، بشكل ملتبس لا ينقصه الأسى، عن فضاء سفلي، يحدّق في فضاء متعال، ولا يلمس أطرافه. يشكل التعليق الجماعي العلاقة الفنية والمنطقية، التي تربط بين مستويين متغايرين لا روابط متجانسة بينهما.

تقف السرايا على «الضفة الأخرى» ملفعة بأسرار، تعالجها الذاكرة الشعبية، وهي تضيف إليها أسراراً جديدة. وفي مقابلها، وعلى «ضفة أخرى»، تقوم القنصلية، التي تشل طواويسها الكلام الشعبي، قبل أن يقتحم الأسوار. وبسبب هذه المسافة المزدوجة، المدثرة بالغموض والأسرار، تتحول السرايا والقنصلية إلى مشهد غريب يثير الفضول، أو إلى مسرح خاص، له جمهور لا يقل إثارة وغرابة. فمن المفترض، منطقياً، أن يعلقّ المتفرج على ما يراه، وأن يكون بين الكلام و«العرض المسرحي» علاقة موافقة. لكن خصوصية المشهد السلطوي ترمي بالعلاقة الموافقة إلى لا مكان. فالمتفرج ينظر إلى المشهد من وراء حجاب، أي أنه يعلّق على ما ظن أنه رأى، ذلك أن بين ضفته و«الضفة الأخرى» مسافة شاسعة لا تقبل التجسير. والمتفرج ينظر، أيضاً، إلى سلطة لقنتّه، ومنذ قديم الزمن، أن المسافة الرمزية بينهما، تعادل المسافة المكانية أضعافاً مضاعفة. وبسبب هاتين المسافتين، ولا هروب منهما، يوازي الكلام التخمين، ويلازم خوفه مطمئن، يمنع عن المتفرج إمكانية المشابهة، أو إمكانية التماثل، باللغة المسرحية. فمثلما أن الميلودراما ترد إلى استعداد الجمهور للبكاء، قبل أن تستدعي كفاءة النص المسرحي، فإن النص السلطوي، في عرضه الغريب، يحيل على قابلية الجمهور للخضوع، قبل أن يرى إلى قدرة النص على الإقناع، أو إلى عجزه[10].

يستوي الحوار بين الفضاء الشعبي والمسرح السلطوي، حين تزول المسافة المضاعفة ويتأنسن المشهد السلطوي، مفضياً إلى تبادلية الرغبة في حوار مشترك، إذ لا حوار، ولا إيصال، دون قصدية تسعى إليه. وعن غياب الإيصال وغياب القصدية، التي هي شرط له، ينتج تعليق شعبي جماعي قوامه التخمين وتوليد الحكايات المتعارضة. والتخمين، في وجه منه، هو الوهم والظن، وهو في وجه آخر، الخمول والضعف والرداءة. ولن يكون القول، في حدود الخمول والرداءة، إلا ركاماً من الكلمات تلتف حول موضوع متوّهم، كما لو كانت الكلمات المتهافتة هدفاً في ذاتها، أو أداة معرفية في وعي حكائي يخطئ معنى المعرفة. تحضر الكلمات ولا يحضر الكلام، إذ لا

كلام إلا لمن ظفر بفردية تميّزه من غيره، لا وجود لها في نسق شعبي منسوج من الأقنعة المتناظرة. ولذلك يدور التعليق الجماعي في عمومية لغوية ثابتة، تنكر الوضوح والتحديد، وتلغي جديد القول وتجدّد الكلمات. وثنائية العمومية والثبات تنتج ركاماً كلامياً لا ينتهي، يملأ أرجاء النهار ويغتصب أقساطاً من الليل. إنه الكلام الغفل الذي يعيش فيه أغفال البشر. وما كلمة «السالفة»، وجمعها «سوالف»، وهي مسيطرة في الفضاء الشعبي، الذي ترسم الرواية، إلا صورة عن العقل الحكائي، الذي يخترع المواضيع من الكلمات، ويساوي بينهما. فما «سلف» حكاية مضت و«السوالف» حكايات منقضية، كما لو كان العقل الحكائي حبيس ماض حكائي، يجعله يتطير من الانفتاح على الحاضر والمستقبل.

ينتهي السيل الكلامي الشعبي، كما جاء في «أرض السواد»، إلى صيغتين: «إن ما حصل لم يحصل كما حصل بل بشكل آخر»، و«إن ما حصل قد حصل قبل حصوله». يعلن التعليق عن حذق شعبي لا حذق فيه، يبرّر الخمول والوهم، أي يجسد التخمين في دلالته اللغوية المختلفة. فلو حصل الشيء كما يجب أن يحصل لشارك الشعب فيه، ولو جاء في ميقاته الصحيح لتراكض الشعب إليه. يضاعف الركام اللغوي، أي التعليق الشعبي، المسافة المكانية والرمزية: تقذف السلطة المتعالية به إلى هامش واهن، ويأتي تخمينه ليلقي به إلى هامش أضيق. ولعل العجز القديم المتناسل في عجز جديد هو ما يشرح شهوة عارمة إلى كلام لا كلام فيه. تعبّر العمومية اللغوية في التعليق الجماعي، وهي تطرد المواضيع الحقيقية بمواضيع متوّهمة، عن خوف من الخروج إلى العالم، مطمئنة إلى لغة متوارثة تؤّمن راحة الوعي الفقير واستقراره. تقول الرواية، في الجزء الأول، وهي تصف ترقبّ الشعب لما يأتي: «الكبار من الرجال والنساء ناموا مبكرين، لكن عبارات محددة تكرّرت وتردّدت: اللهم استرنا.. اللهم حسن الختام. يا رب أنت الأعلم بالسراء والضراء وأنت الأعلم بالسرائر، احفظنا وارحمنا.. إنك سميع مجيب الدعاء. ص: 278». لا تستدعي الكلمات أماناً من خارجها، فالأمان قائم في دورتها المتكرّرة، التي تتوالد من بنية لغوية – فكرية تكتفي بما «سلف»، بعد استقباله في حكايات جديدة.

تنهض البنية الروائية، في مستوييها، على نسق مفتوح من الشخصيات المختلفة. وتحقق الشخصيات، في تنوعها وتكاثرها واختلافها، أمرين: تمثّل، أولاً، العلاقة المنطقية بين التراجيديا والتاريخ، فلا تراجيديا إلا بفردية متميّزة، أو بنسق من الفرديات المتميزة، تبني فضاءها التاريخي، وتتبنى فيه. بل أن شخصيات منيف

المتكاثرة ضرورة فنية لخلق الفضاء الاجتماعي - التاريخي، الذي يصرع فيه بعض البشر، وهم يصارعون شروطاً معطاة ترفض الرحيل. وهي تعبّر، ثانياً وعلى طريقتها، عن تصور روائي للعالم يرفض الحتمية الاجتماعية، التي تختزل الكل إلى واحد، ويقرّر التنوع والاختلاف مبدأ للوجود الإنساني. وبهذا المعنى، فإن الشخصيات المتلاحقة، في نسق مفتوح، تخلق المجتمع في مراياه المتعددة وتعلن عن حدوده، وتمد التراجيديا التاريخية بالعناصر التي تجعلها ممكنة، وتفصح عن منظور إلى العالم، مأخوذ بالاختلاف والتنوع.

يتحرك التاريخ في بنية روائية ثنائية المستوى مخبراً عن سلطة لها الوجود كله، وعن قاع اجتماعي لا سلطة له. ومن هذا الفرق يستمد الجندي الشعبي «بدري» دلالته الرمزية، لأنه ضحية تخمينه ولباسه العسكري معاً. كما لو كان لقاء الشعب بالسلطة، في زمن تاريخي لا يُجانس بينهما، درباً إلى الموت. شيء يذكر بالصياد الجميل في رواية «النهايات»، الذي بقي يجوب المسافات سالماً وآمناً، إلى أن جاءه الموت، حين ارتضى أن يكون مرشداً للسلطة، أو ما جاورها.

6 - الوعي الأخلاقي وغواية الحكاية:

يخترق المستويين السلطوي والشعبي زمنان لا متجانسان، أولهما متغير، يوقظ الشهوات ويلتهمها، وثانيهما لا يوقظ شيئاً. يرسم الزمن السلطوي الأقدار المتباينة، بدءاً بنعمة غير متوقعة انتهاء بفقدان البصيرة. فـ«الآغا عليوي» الذي يستوطن ثراء السلطة ويطأ الوطن، يبدأ هادراً كنار جهنم، يبتر رأس الوالي الخليع، وينتهي برأس مبتورة أيضاً. وداود باشا، الشارد المقتصد الكلام، يصيّره حلم الدولة الحديثة إنساناً جديداً. والكيخيا، نائب الوالي، تتغير طبائعه كلما زاد مالاً ونفوذاً، دون أن يكف عن زيارة الأماكن المقدسة. وريتش، المقدود من غطرسة وحسبان، يسهر ليالٍ طوالاً وهو يعدّ مائدة الموت.. كل ما في السلطة يمور ويضطرب، وإن كان الفضاء مغلقاً، خالقاً زمناً سلطوياً لا ركود فيه، يستقبل أحوالاً ويطرد أخرى.

وعلى خلاف الزمن السلطوي، يأتي زمن شعبي مغاير. كما لو كان زمن المجتمع هو زمن السلطة، التي تعتقل المجتمع وتنسى أنها اعتقلته. تأتي الشخصية الشعبية، في إقامة طويلة، وتغيب مثلما أتت، مؤكدة الثرثرة فعلاً وحيداً. ولا يفعل الدفء والطيبة والبساطة، التي تلازم شخصيات أساسية (حسون، سيفو، زينب..) شيئاً، فالشخصيات تظل متناظرة تجتر أياماً متناظرة.. تتمسك «زينب» بأوراقها العزيزة (الكوشان)، متنقلة من مكان إلى مكان، ولا تنتهي إلى شيء. ويبقى ضعيف العقل «حسون» ينزف أيامه.

دون أن ينجز فعلاً دالاً. ويستمر «السقاء» في فقره وشكواه، يبادل الكلمات الخاوية بأخرى أكثر خواءً. ومع أن الشخصيات تَنُثّ حرارة، فإنها تدور في فراغ لا زمن له، إلا من دورة بيولوجية بسيطة، تخومها الميلاد والموت.

ينطوي مستويا الرؤية على جملة من العلاقات الثنائية: داود / ريتش، المركز / الأطراف، القصر / الحاشية، المدينة / الصحراء، السلطة / الخارجون على السلطة، السراي / القنصلية، والسراي / المقهى.. تكتسح السلطة، في زمنها المضطرب، العلاقات جميعاً. أما الشعب، بلغة معينة، أو الرعية، بلغة أخرى، فيترسب في مكان أليف وطليق هو: المقهى، حيث كل «سالفة» تستأنف «سالفة» سبقت. وللمقهى، في رواية منيف، حضوره الطاغي، مما يعيّنه مكاناً ومجازاً في آن. مكان هو، يترسب فيه القاع الاجتماعي، الذي يزاوج بين تخمين وآخر، كما لو كان بيتاً شعبياً واسعاً، لا نوافذ له ولا جدران، يغسل فيه أغفال البشر أتعابهم بكلمات زهيدة. ومجاز هو، يضع مقابل الفضاء السلطوي، المغلق والمنضبط، فضاء مختلفاً، لا يعرف الانغلاق والوجود الصارم. إنه مكان القهقهة والعيون المستريحة والأطراف المسترخية والألقاب التي لا مراتب فيها.

يبدو المقهى، في اللغة العامية وحركات الأجساد الطليقة والضحكات المتصادية، تعبيراً عن الحياة. لكن تأمل الوجوه المتناظرة في لغتها المتناظرة، يكشف عن موات يشبه الحياة وما هو بالحياة. تأتي المفارقة عن قصدية أخلاقية، تواجه التكلس السلطوي بالجمالية الشعبية، وتعوّض الشعب، في مجال القيم والأخلاق، عما خسره في مجال الفعل والمبادرة. ولذلك يقتصد الكاتب، نسبياً، وهو يعالج الشخصيات المنتمية إلى حيّز السلطة، ويسهب، وهو يساوي بين الشعب والفضيلة في تجسيد الشخصيات الشعبية. يظهر الفرق بين الطرفين في مقارنة شخصيتين تحملان بعدين دلاليين متماثلين، أو قريبين من التماثل: الأولى شخصية «بدري»، التي تحكي العجز الشعبي، والثانية بنت الوالي المشلولة «محسنة» التي توحي بقدر والدها. تتخلّق الشخصية الأولى في فيض من الحكايات، هي حكايات الفضائل الشعبية، وتحتل الثانية حيّزها الملائم، كما لو كان انتسابها إلى السلطة يقيها حاجة الانتشار على حكايات متتابعة.

يضع الوعي الأخلاقي، وبقصدية واضحة، في الحياة الشعبية حياة عامرة، وفي شخصياتها تنوّعاً مثيراً. لكن ما يبدو سوياً في بنية السطح، لا يلبث أن يتداعى في بنية الأعماق. فما بدا حياً يجلّله الموت، وما ظهر متنوعاً يستظهر متماثلاً. وفي الفرق بين البنيتين، تظهر الحكايات المتوالدة حكاية واحدة، وتستبين حكايات كثيرة نافلة ولا

ضرورة لها، فرضها وعي أخلاقي ورفضتها بنية روائية، تبحث عن التوازن. فالمنطق الروائي يستدعي الشخصية وحكايتها، وهو يبحث عن دلالة معينة، تجسدها فردية متميزة السمات والمصير. وهو ما لا يأتلف مع حكايات تتناتج متماثلة، في التصور والمصير، مفضية إلى دلالة دائرية، أو إلى دائرية الدلالة. وما دائرية الدلالة إلى أثر لأولوية الحكاية على الدلالة، في منظور أخلاقي يترجم، دون أن يدري، الأقنعة المتناظرة إلى وجوه متميزة،لا وجود لها. وواقع الأمر أن «المقهى» الثابت والطليق في ثباته، هو الشخصية الشعبية الأولى، شخصية – مجاز، تروي ما يدور في داخلها وفي خارجها معاً. لكن منيف، وهو يخلق فضاءً شعبياً مرغوباً، اشتق من الشخصية – المجاز طائفة من الشخصيات لا تضيف إليها شيئاً.

ينتهي الوعي الأخلاقي إلى موقع لم يشأه، تقترحه عملية الكتابة، التي تعيد ترتيب الحكايات الأخلاقية بمنطق لا يلتفت إلى الأخلاق. تطرح عملية الكتابة، وهي ترحّل الأخلاق إلى موقع آخر، علاقة البنية الحكائية بعناصرها، مبيّنة أن البنية تتشكل من علاقات العناصر الحكائية المتبادلة لا من العناصر ذاتها. وهذا يعني أن وجود العنصر في البنية أكثر من ذاته، أو أقل منها، لأنه محدد بعناصر أخرى، تكمله ويكمّلها، في جملة من العلاقات تعطي، في النهاية، البنية الروائية. ويستدعي الوعي الأخلاقي، في رؤية منيف، عناصر حكائية لا تستدعيها العناصر الحكائية الأخرى، مقترباً من بنية خاصة به، تجثم فوق بنية أخرى.

يُنتج الوعي الأخلاقي بنية خاصة به ولا يذهب بعيداً، ذلك أنه يتطامن أمام البنية الكتابية الشاملة، التي تكشف عمّا تحتاجه وعمّا لا تحتاجه أيضاً. والنافل هي حكايات الوعي الأخلاقي، التي تُستولد من الكمّ الحكائي كيفاً شعبياً لا وجود له، كيفاً تقرّره البنية الروائية الشاملة، بعيداً عن مقاصد الروائي وغاياته النبيلة. والفرق بين ما تقوله البنية وما أراد الروائي أن يقوله، يزيح أقوال الأخير من موقع إلى آخر: تظهر حياة الفضاء الشعبي مواتاً، وقد أرادها حياة نابضة، ويبدو التاريخ الشعبي، الذي أراد به مواجهة التاريخ السلطوي، تاريخاً لا وجود له، وتأتي الشخصيات أقنعة متناظرة، وقد رغب أن تكون فرديات متميزة، بل تأتي فارغة الرأس، وقد شاءها هامات متوّجة بالحكمة.

على الرغم من دائرية الدلالة، التي تشي بها البنية الروائية، فإن في أقوال البنية، التي تعارض مقاصد الكاتب الأخلاقية، ما يعبر عن نص روائي كبير، ذلك أن القول الروائي والأخير يتوافق مع موضوعية القول التاريخي، بعيداً عن سديم المعايير الأخلاقية. يتكشف القول الروائي، الذي انتهى إلى ما يريد أن ينتهي إليه، في نقطتين

جوهريتين، تقول الأولى: إن تاريخ المجتمع هو تاريخ السلطات التي تتناوب عليه. وتقول الثانية: يندرج المجتمع والسلطة معاً في زمن راكد، لا تغير حركة السلطة من دلالته شيئاً، لأنها حركة متماثلة في بنية سلطوية تتسم بالثبات. يستمد النص الروائي الكبير معناه من المعرفة الأدبية التي جاء بها، التي قررتها علاقاته المعقدة، على خلاف النص الأدبي الزائف، الذي يردد ما لقّنه خالقه، في كتابة شفافة ومستقيمة وفقيرة المعنى. وبهذا المعنى، يدرس نص منيف في علاقاته الموضوعية، المتمردة على كاتبها، وفي موضوعية المعرفة الأدبية الصادرة عنه، التي تنتج معنى التاريخ، في فضاء تاريخي يتسرب منه المعنى.

تتكشف «أرض السواد» نصاً روائياً كبيراً، رغم تناقضاته، في مستوى آخر هو: التأويل. يفتح نص منيف أمام التأويل آفاقاً واسعة، مدللاً على ثراء داخلي متعدد الاتجاهات، تحيل علاقاته على: التراجيديا، المهزلة، هشاشة التاريخ، الأنا والآخر، بلغة اليوم، أو المستعمِر والمستعمَر، باللغة الصحيحة، بنية السلطة التقليدية، الزمن الراكد والزمن الديناميكي، الحقب التاريخية المتناظرة، الإيديولوجية الشعبية، التراصف الاجتماعي في مجتمع راكد، الأنساق الاجتماعية الثابتة، الممتدة من عسكري متآمر إلى شاعر يلوك كلامه ورجل فتوى يلوك شيئاً آخر.. في هذه العلاقات جميعاً، وهي تجلو تاريخاً اجتماعياً وسياسياً ووطنياً، يستبين نص منيف كتابة روائية طموحة، وتجريباً طموحاً داخل الكتابة الروائية.

7 - اضطراب القول الروائي بين قولين:

يضطرب قول منيف، وهو يشتق من السديم الشعبي فرديات متمايزة. ويضطرب، مرة أخرى، وهو يستولد منظورين مختلفين من مفردات متماثلة. والشخصيتان، التي تفصل الرواية بينهما في مكان وتقارب بينهما في آخر، هما: داود وريتش، كما لو كانت الرواية تعطي قولاً في صفحة معينة، وتنساه في صفحة لاحقة. والنسيان المتعاقب يوزع أحكاماً متقاربة على منظورين متصارعين.

حين ينظر كلوديوس. ج. ريتش إلى «الشرقيين»، والكلمة الأخيرة أثيرة لديه، يقول، وفي الجزء الأول من الرواية: «هؤلاء الشرقيون يتصورون أن أهميتهم تستمد من قدرتهم على أن يقولوا غداً، وغدهم هو المجهول بعينه. ص(101)»، «إن أهل هذه الولاية يشبهون الأطفال يوم العيد. ص(258)»، «هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجهولون بالفوضى والتناقض، إنهم كالأطفال.. ص(261)»، «غير مستعدين لتغيير شيء أو إضافة شيء آخر، كما ليس لديهم الرغبة، أو ما يطلق عليه في أماكن أخرى: الشوق.. إن

الناس هنا لا يملكون حساً بالزمن.ص(384)»، «إنهم يخافون القتل والحسد. ص(261)»، «فإذا كان العقل سيداً في أوروبا، فالعاطفة هنا هي السيد.. ص(400)». يخترع القنصل الإنجليزي الشرقيين، قبل أن يلتقي بهم، وينشرهم فوق حبل من السلب لا ينتهي: القدرية، ضعف العقل، غياب الشكل، فالشكل هو الارتقاء، الجمود المزمن، العاطفة التي تعبث بالأحكام، الإيمان بالأرواح الخفية.. تفرض عليه هذه المخلوقات السديمية أن يأخذها بالحزم والشدة، كأنها لو صاهرت العقل والشكل والزمن لكان لها مصير آخر: «هذا يتطلب منا أن نكون حازمين لئلا يخطئوا فهمنا. ص(400)».

يبني ريتش الشرقيين في خطاب استشراقي نموذجي، يضع العقل أمام العاطفة، والعلم أمام الإيمان، والوضوح مقابل الالتباس، والمبادرة مقابل الإرجاء، ويضع الإحساس بالزمن في مواجهة بلادة أصيلة لا تعرف عن معنى الزمن شيئاً. ومع أن الجورجي الطموح يشكل، روائياً، نقيضاً لريتش، فإن منظوره إلى من هو والٍ عليهم، يرزح تحت وطأة الاستشراق، أحياناً. كأن لا يلتفت «إلى ما يقال إلا بمقدار ما يتحول القول إلى فعل. ص(6)»، وهو ترجمة أخرى لـ«القول الإنجليزي» عن الغد المتجدد والمجهول معاً. أو كأن يتمنى «لو يكف هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب»، وهو ما يستعيد صورة «الطفل الشرقي الأبدي»، الذي يولد طفلاً ويشيخ طفلاً. وحين يتحدث داود عن «الناس الذين تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة. ص(236)»، يكمل قول خصمه: «أن الشرقيين مغرمون بأمرين: الماضي والكلمات الكبيرة. الجزء الثالث ص(203)».

ولا يختلف الأمر حين يقرر القنصل: «قد يقرأ الشرقيون التاريخ أكثر من غيرهم، ولكن بسرعة يحولونه إلى كلمات ضاجة، ويستريحون في ظلال الكلمات»، ويجيبه الوالي الطموح: إنهم «البشر الذين يكتفون بالأحلام». يضاعف الوالي قول خصمه بلغة أخرى، فـ«الإيمان بالقول» قدرية أخرى، و«المساواة بين الأشياء والكلمات الكبيرة» كره للمبادرة واحتقار للزمن.. وقد يكون منطقياً أن يرصد الطرفان ظواهر مشتركة، وأن يعرفا مواقع التداعي فيها، غير أن المنطق لا يستوي حين يتشارك الطرفان المتناقضان منظوراً واحداً في النظر إلى الظواهر المشتركة. ولو فعلا لما ذهب الأول إلى المعركة، ولما تصدى الثاني له أبداً.

يتأمل ريتش، في الجزء الثالث، خصمه العنيد فيقولك: «إن هذا الوالي جمع من الصفات الشرقية مقداراً مضاعفاً، فقد حمل من الشرق البعيد، من جورجيا، روح المغامرة ورغبة الاقتحام. ومن الشرق القريب المكر والمجاملة والصبر، مما يقتضي أن يصطدم مرة وثانية بالحقائق.ص(60)». يخطئ القنصل في قوله مرتين: يخطئ حين

ينسب إلى الوالي «ماهية شرقية». تعارض معايير «علم الاستشراق» التي تحرم الشرقي من «روح المغامرة ورغبة الاقتحام». ويخطئ حين يعتقد أن على «الشرقي» أن يصطدم «مرة وثانية بالحقائق»، لأن الشرقي في رحاب «علم الاستشراق» لا يعرف معنى الحقيقة. وواقع الأمر، أن ما جاء على لسان القنصل هو جملة متلعثمة جاءت على لسان الراوي، تشي بتلعثم آخر، أي: يتكون خطاب القنصل، الذي يمقته الراوي، بمفردات «علم الاستشراق» ويتكون خطاب الوالي، ويرسمه الراوي بإعجاب كبير، بمفردات «علم محتجب وعسير الولادة». وبما أن المحتجب تصعب قراءته، يكون على الراوي، المفتون بجورجي مقاتل، أن ينسب إلى خطاب بطله عناصر من خطاب مسيطر ومنتصر، هو: خطاب المستعمِر (بكسر الميم). إنها فتنة المنتصر، التي تسيطر على ما شاء المنتصر أن يسيطر عليه، وتسيطر أحياناً، على من يجابه المنتصر ويواجهه.

يظهر تلعثم الراوي، وبشكل أوضح، في نقطة لاحقة، لا ينفصل فيها الطرفان المتصارعان إلا ليتواجدا من جديد. يقول داود: «لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية إلى المدن، لو أن التاريخ أخف حملاً.. ..» و«مع ذلك ليس طول البال خسارة، فهم بالتأكيد سيرجعون إلى الغارة. ص(166)» البدو دائماً على أعتاب المدن، والمدن دائماً على أعتاب البدو. يصوغ معاون القنصل القول بشكل أوضح: «هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع أو مرحلة من مراحل تطوره؟ ص(377)». تساوي صفة المجتمع الثابتة، وهي البداوة، التاريخ الثقيل الذي لا يريد أن يتخفف من ثقله، رامياً «انقشاع البداوة» إلى زمن الأماني الراحلة.

يقرأ الوالي أحوال البدو بجمل ناقصة، ويكمل معاون القنصل ما جاء في حديث الوالي ناقصاً، إلى أن يصلا إلى قول لا يختلفان عليه: «خاصة وأن أهل العراق، كما كان يقول داود، يعتمدون على أعينهم يصدقونها أكثر من اعتمادهم على آذانهم أو عقولهم. الجزء الأول، ص(115)». ما يقرّره القنصل يعيده الوالي: «لأن أهل العراق يصدقون أعينهم أكثر مما يصدقون الكلمات التي تقال لهم. الجزء الثالث، ص(227)». وما يقول به الوالي يأخذ به ريتش دون انزياح: «إن هؤلاء الناس لا يصدقون إلا بأعينهم. الجزء الأول، ص(206)». تتداخل أقوال الوالي وريتش ومعاونه، وهي ترسم صورة أهل العراق، منتهية إلى خطاب استشراقي، يمنع عنهم العقل ويترك لهم العاطفة، ويحرمهم من المحاكمة ويدع لهم معارف العيون الساذجة. ولن تكون الصفات التي يطلقها الوالي على نائبه «الكيخيا»، المنددة بالبلادة والكلمات الكبيرة وإهدار الزمن، إلا استطالة أخرى للصفات التي يطلقها ريتش على «الشرقيين».

يتسلل الاضطراب، كما المنظور الاستشراقي، إلى خطاب الراوي في مكان وآكثر.

يكتب، في الجزء الثالث، واصفاً ابتهاج العامة برؤية المدفع ما يلي: «كان انتقال المدفع مهرجاناً كبيراً. ورغم أن الكثيرين شعروا بالزهو أثناء مرافقتهم للمدفع، إلا أنهم لم يحافظوا على مسافة الأمن، إلى أن قيل لهم: هذا مثل البهيم: لا يفهم ولا يسمع، ويجوز يرفس». والناس الذين امتثلوا، كانوا أشبه بمن يرافق عريساً، من حيث الزهو والمسافة، وبما يشبه الفخر.. وألقى عدد من الشعراء قصائد تحية للمدفع، والملا شعبان باركه وقرأ عليه بعض الأدعية، أما أكثر مشهد مؤثر ومعبر فكان مشهد غالب، حفيد الحاج صالح العلو، وهو يحمل باقة من الزهور ويضعها على المدفع.. ص(279)، الجزء الثالث». يضاعف المشهد السابق مشهداً سبق، قوامه قلوب واجفة تنتظر موكب الفيلة. ومثلما تثير «القلوب الواجفة» الضحك، فإن قرابة المدفع و البهيم تستنفر القهقهة. غير أن في الضحك المتدفق ما يثير الفضول، ذلك أن المدفع – العريس يجسد مقولات ريتش، الذي يمقته الراوي مقتاً شديداً. وبعيداً عن تفصيل لا مكان له، فإن المشهد، في صوره الساخرة، يحقق مادياً المحاكمة ما قبل – المنطقية، وهي صفة العقل البدائي، على مبعدة عن محاكمة منطقية، هي من اختصاص «شعب ريتش».

إن تسلل الملمح الاستشراقي إلى خطاب الراوي، الذي يسفّه الاستشراق، هو الذي يضع في خطاب داود ملامح استشراقية. والأمر واضح في جهة منه وملتبس في جهة أخرى: واضح هو في سطوة المنتصر، الذي يجعل من أفكاره أفكاراً مسيطرة، وملتبس هو في اتجاه آخر ثقيل الظلال. فقد أراد منيف، وهو مصيب في ذلك، أن يبين أن الحداثة حداثات، وأن الحداثة لا تختصر إلى شكلها الأوروبي. فالتنظيم والعقل والنظام، حاولها داود، دون أن يجتر أفكار مدرسة تبشيرية. والعقلانية المحسوبة سعى إليها الجورجي النجيب، دون أن يعرف لغة أوروبية. لكن منيف وهو يوزع الحداثة إلى حداثات، فاصلاً بين الغرب والحداثة الكونية، وقع تحت تأثير الحداثة المسيطرة، وهو يعمل على مواجهتها بأخرى. كأن القول بالمتعدد، في زمن يسيطر عليه المفرد، يستقيم في حيّز ويتعثر في حيّز آخر.

سعت «أرض السواد» إلى أمرين: رسم الماضي من وجهة نظر المستقبل، وتأكيد كونية الحداثة التي ترتبط بشعوب مختلفة في أزمنة مختلفة. وقادها الأمر الأول إلى تخليق فضاء شعبي، يوهم بالتاريخ ولا يخلق تاريخاً. وحملها الأمر الثاني على رفض حداثة الآخر واقتراح حداثة أخرى. كأن رواية منيف، وهي ترصد تاريخاً تخنقه التناقضات، أدرجت التناقض في بنيتها أيضاً. وهو أمر مسيطر في الأدب التحرري، الباحث عن «عولمة إنسانية» مستحيلة.

إشارات :

1- كارل.ي. شورسكه: فيينا أواخر القرن التاسع عشر، دمشق، 1999، ص: 12 .

2- إيمري نف: المؤرخون وروح الشعر، بيروت، 1984، ص: 186 .

3- G. Lu Kac: The historical novel. Book. Penguin book. 1969. P: 105.

4- إيمري نف: مقدمة الكتاب (صفحات دون ترقيم).

5- سيدني هوك: البطل في التاريخ، بيروت، 1959، ص: 146 .

6- جورج طومسون: اسخيليوس وأثينا، بغداد، 1975، ص: 226 .

7- إيريش آورباخ: محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، دمشق، 1998، ص: 345 .

8- P. L. Assoun: Marx et La répétion historique. P.u. f., Paris, 1999. P: 123.

9- المرجع السابق، ص: 128 .

10- Le débat. No: 74. Gallimard 1993. P: 21 – 22.

❖ تحيل الدراسة على الطبعة الأولى لـ «أرض السواد»: المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 .

القسم الثالث:

الرواية والتاريخ في مرايا ثلاث

هدى بركات :

من تاريخ متداع إلى تاريخ لا وجود له

«كل من يعرف قول ما يقول هو ملك
روما بطريقته الخاصة»

فرناندو بيسوا

يقول فرناندو بيسوا في صفحة من صفحات «كتاب اللاطمأنينة»: «ما تسلبني إيّاهُ الحياة وما تهبني لا يعنيني ولا يبكيني. بالمقابل لطالما أبكتني بضع صفحات من النثر». ربما يكون في هذه الكلمات ما يحكي عن مسار هدى بركات، ولو بقدر. فبعد حرب أقلقت «نصف عمرها»، في وطن وسّع المديح المغتبط مساحته، رأت في الكتابة وطناً مؤقتاً، في انتظار الوطن النهائي الذي لا يأتي .تقول بركات في شهادة لها: «فلأشهد إذن على آليات هذه الوحشة، على ستة عشر عاماً – ثم ما تلاها – وأنما فيها أتدرب بمثابة المريدين على الشك والتملّص والتنكّر والإضمار، وأيضاً على القتل والجنون في تلافيف النوايا والهواجس».

تبدو الحرب، في الكتابة وخارجها، سيداً مرعباً، يقترح المواضيع ويملي التصور ويحدّد الوطن – المنفى. فأشباح الحرب قائمة في روايات «بركات» الثلاث، ماثلة في صبي – خنثى سوّته الكراهية رجلاً، وفي عاشق مؤمن هجره مجتمع فارقته القيم، وفي «جنة الأطلال» المستنجدة بتاريخ من غبار. والحرب – السيّد حاضرة في وعي روائي تحرّر من اليقين، فالبدايات غائمة في زمن تشظّى، والنهايات ملتبسة في زمن متطاير، والعدو الواضح كثير الأقنعة، فلا عدو سافر الوجه في زمن انهدمت ملامحه. والحرب «الأهلية» الطويلة تلغي الوطن وتملي المنفى، وتوقظ كتابة مقلقة هي المنفى النموذجي.

محت الحرب من كتابة بركات كل أثر رومانسي محتمل، فالأحداث معروفة ولا يجهلها أحد، والحوار لا ضرورة له بين متحاربين يغتالون الحوار، والمكان كله لذوات

بشرية، ظهرت «فجأة» غامضة، تحتاج السبر والتحليل والتقصي، ويظل فيها الكثير من الخفاء. لهذا تسأل «هدى» أكثر مما تجيب، راضية بأجزاء الحياة البسيطة، التي هي ليست بسيطة على الإطلاق، بعد أن أدركت أن الحقائق الكبرى لا وجود لها، وأن هذه الحقائق مسكونة بالعماء والتعصب. ولعل المعيش المرعب، كما الابتعاد المديد عنه، هو الذي خلق تجربة كتابية فاتنة، لا تكرّر تجربة سبقت، ولا تنظر إلى «الأسلاف» باهتمام كبير.

1 - حجر الضحك : رواية التحوّل الهجين :

تسرد «حجر الضحك» سيرة التحول الهجين، الذي يرد الإنسان من طبيعة إلى أخرى. تأتي الهُجنة من رخاوة الموضوع المروعة، إذ الإنسان ينتقل من حالة إلى حالة تالية، تغاير الأولى إلى حدود الفراق، ومن عنف أدوات التحويل، التي تقترحها الحرب وتعيد توليدها بلا انقطاع. تتجز الحرب، التي اختبرت موضوعاً هشاً، تحولاً مأساوياً، يتجاوز المتوقع ولا يأتلف مع المنتظر. كأن الحرب خالق شاذ، يعطي مخلوقاته الشائهة ولادات متناتجة، تنقلها من طبائع بدت سوية ذات مرة، إلى طبائع متداعية. فما كان مكاناً للإقامة يصبح موقعاً للعبور، وما كان فعلاً متأنياً يطرده فعل معطوب عجول. تمحو الحرب زمن المتوقع وتنفتح على زمن من سديم.

تكشف الرواية عن موضوعها في استهلال روائي من اثنى عشرة صفحة، وفي ختام باتر من ثلاث صفحات وبضعة سطور. والختام الروائي هو الفصل الخامس والأخير من حكاية مؤسية، انتهت إلى ما شاءتها الحرب أن تنتهي إليه، مؤكدة الحرب سيداً مطاعاً والبشر آنية من فخار. في البدء كانت البراءة، أو ما بدا بريئاً، وفي النهاية هيمن دنس لا يرحل ولا يزول. أملت هزيمة البراءة، وهي انتصار الحرب على غيرها، صفحات متقشفة أخيرة، تقول بتحول مشؤوم لا رجعة عنه، ينصّب البشر ذئاباً والاغتصاب عادة يومية. وبين الفصل الأول القصير، الذي يعلن عن الإنسان الذي تختبره الحرب، والفصل الأخير الباتر، الذي يصرّح بمآل الاختبار، تسرد الرواية في ثلاثة فصول طويلة، مائتان وأربع وثلاثون صفحة، تعاقب التحولات الشائهة، التي تنتهي بـ«ولادة جديدة».

تسرد الفصول الثلاثة، القائمة بين الختام والاستهلال، سيرورة التفكك، التي تمحو إنساناً، وسيرورة التكوّن، التي تستولد من الممحيّ إنساناً جديداً. يخلق كل فصل مسافة متنامية بين ما كان وما سيكون، إلى أن يتبدد زمن الاستهلال ويتكون زمن آخر منقطع عنه. يتكشف التبدل، وحدوده براءة منقضية ودنس مقيم، في شخصية مركزية

تساوي ذاتها، لها من الصفات ما يميزها من غيرها، وتساوي غيرها، ففي مصيرها تتراءى مصائر أخرى. ولعل وجود الشخصية في ذاتها وفي غيرها هو ما يجعلها دائمة الحضور، تستهل الحدث الروائي وتغلقه، وتحمل التبدل وتصرح به.

تنفتح الرواية على «خليل» وتنغلق عليه، تسرد تحولاته، وتسرد بها وجوه الحرب، التي تدفن البشر وتستولدهم. تبدأ الرواية بالجملة التالية: «لم تكن ساقا خليل طويلتين بالقدر الكافي»، وتنتهي بـ«تحركت السيارة، ومن زجاجها الخلفي كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيته الجلدية البنية.. مشت السيارة وراحت تبتعد. كان خليل يغادر الشارع كأن إلى فوق». يملأ «خليل» صفحات الروايات كلها، فهو الموضوع الرخو الذي ينقلب من حال إلى حال، والموقع المركزي الذي يُعالن بوجوه الحرب وبآثارها. يبدأ بـ«ساقيه» وتمده الحرب بـ«ساقين طويلتين» منعتهما عنه ولادته الطبيعية. يشير الانتقال إلى شخص ودّع أحواله القديمة وحظي بولادة جديدة.

تعين الرواية تحولات شخصيتها المركزية، في زمن الحرب، بمستويات ثلاثة: مستوى أول قوامه شخصيات غير متساوية، تضيء الشخصية المركزية في زمن البراءة المفترضة، وتبني دلالتها في زمن الإثم والتداعي. كأن الشخصيات المتعاقبة مرايا، تعكس وجوه الشخصية المتحولة، وتعكس سيرورة تفككها وتكوّنها من جديد. يظهر البريء الأنيق الذي هذّبته تربية مدينية متأنية، إلى أن يسقط برصاصة جاءته من «جهة الشرق». يتلوه «ريفي» جميل، تأنّت الطبيعة في خلقه وأغدقت عليه جمالاً فريداً، يسقط بدوره برصاصة أتت من «غرب المدينة». توقظ هاتان الشخصيتان في «خليل» عواطف متناقضة: يعشق فيهما ما يتوق إليه، ويكره فيهما ما يشعره بنقصه. يخلّف موتهما عزلة باردة وتحرراً غريباً: عزلة تغزوه بعد غياب من أحب، وتحرراً من صور عشقها وقصّر عنها، قوامها الجمال والقوة والأناقة. إنه جدل الحب والكراهية، الذي ينتهي إلى كراهية خالصة، بعد موت المرجع الجميل. ذلك أن الجميل الذي مات، أمات في «خليل» نزوعه المحتمل إلى الحب والجمال. لهذا يتلو ابن المدينة المهذب «ناجي» مسخ لا تاريخ له يدعى «العريس»، ويأخذ مكان الريفي الفاتن «يوسف» مخلوق هجين يدعى «الأخ». كأن في الحرب ما يمسخ اللغة ويلغيها، فـ«العريس» مسؤول عن مصائب الضعفاء، و«الأخ» يبطل معنى الأخوة ويرتاح إلى الاغتيال.

تطرد الحرب فئة معينة من البشر، وتستقدم أخرى تحتفي بالقبح والكراهية واللغة المنتهكة. وعلى من تبقى أن يذعن إلى «الأخوة» القاتلة، أو أن ينتهي إلى رغبات «العريس»، الذي يشتري بأرواح البشر أناقة منفّرة. لذلك، ينزاح «خليل»، بعد موت

مرجعيه الجميلين، من زمن الحب والموادعة إلى زمن العزلة القاهرة، منتظراً الانتقال النهائي إلى مواقع «الأخوّة» المرعبة: «بعد مقتل ناجي ما عاد لجسد خليل من أخ أو مثيل قريب. ص: 89»، وبعد مقتل «يوسف» لم يعد جسد خليل يسير معه إلى أي مكان ص: 172». ينزف المجتمع وجوهه الجميلة ويحتفظ بمن يطلق النار من جهة الشرق وجهة الغرب معاً. وإذا كانت ذاكرة الإنسان العادي مقبرة مسوّرة بالشجن، فإن ذاكرة «خليل» الذي حظي بولادة قاتلة، تعفيه من التذكر والأطياف المؤسية.

يتحدّد «خليل» باغتراب مؤقت، اجتاحه بعد رحيل «الجسد القريب»، كما لو كان قد فقد جسداً واستعصى عليه الجسد الذي يريد. بيد أن المعطوب، الذي يسوقه عطبه وينصاع إليه، يتحدّد أيضاً بفضاء الحرب الاجتماعي، الذي يسرد «خيبة» من رحلوا، ويُعالن بقدرة «الأحياء» على التكيّف. فـ«الحرب» واقع غير متوقع يغاير الواقع المعقول، له زمنه ومكانه وضحكه وجرذانه، وله «أخوة» قانونها الاغتيال. بعد «البيت» تأتي «الشقة»، بعد «المسكن» تجيء «البناية»، وبعد «المنزل» يسيطر مكان عابر، كان حميماً ودافئ الترتيب في زمن مضى. هناك دائماً طبيعة أولى، اغتصبتها الحرب وأنجبتها طبيعة ثانية، تستوي الأمكنة والأزمنة والحيوانات والبشر. يصير المكان الحميم القديم «شقة» مستباحة النوافذ والأبواب، ويصبح الزمان «قصفاً» منقطعاً عن زمن قديم، تستهله الشمس ويختمه المغيب: «القصف يعيد توزيع التواقيت على المدينة كإمساكيات شهر رمضان. قبل القصف – خلال القصف – خلال القصف الطويل – بعد القصف – قبل القصف.. القصف السعيد يرد إليك الوقت الأصلي، ويعيد التماسك الأول إلى المدينة. الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع شظاياها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة ممغنطة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح..». يحدد القصف ظهور الشمس ومغيبها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقتراب الليل.

في تعيين القذيفة مرجع للزمن ما يثير الضحك، وفي تثبيت القصف جدول زمني ما يبعث على السخرية، وفي الأمرين معاً ما يتلف العقل والضحك، لأن غاية القذيفة أشلاء مترامية. تضحك المدينة، التي لم تعد مدينة، من أشلائها الدامية حين تقبل بـ«توقيت» القذيفة وبمرجعية القصف، طاردة من المضحك العادي معناه، ومصيّرة الضحك إلى طقس جماعي جوهره الجنون: «هذا أكثر مكان، أكثر بقعة، يضحك فيها الناس في العالم. في عز القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظفون لأنها أيام عطلة. صاحب الفرن سيضحك لأن الناس ستشتري أكثر من حاجتها، صاحب

محطة البنزين سيضحك لأن سلطته تغدو كسلطة البطاركة القدماء، المصرفي سيضحك لأن التحويلات سوف تتدفق من الخارج، والشاعر سيضحك لأنه سيحزن أكثر.. حتى أمهات الموتى يضحكن لأن وفوداً جديداً ستلحق بأبنائهن فوق، فتؤنسهم، وتخفف وحشة الأمهات..». «ما من شيء إلا ويمكن أن يصبح طبيعياً، وما من طبيعي إلا وتمكن إزالته»، يقول باسكال بيد أن «الأسباب الصالحة»، التي تخلي مواقعها لـ«الأسباب الرديئة»، تقوّض معنى الطبيعي وتأتي بطبيعة مضادة. يصدر الضحك السوي عن كسر مألوف الإنسان، ويأتي «الضحك السيء» من كسر الإنسان وما اعتاد عليه. والضاحك المجنون هو من تخفّف من «جثته» الأولى واندس سعيداً في «جثة» جديدة، ورأى في القبور قصوراً أنيقة.

تساقط «جسد خليل»، بعد أن ودّع «الأموات» وآثر العزلة. وحين خرج من عزلته ملأ فراغه بلغة المدينة، القائلة بسيطرة المكان وتداعي «السكن» وبرجولة القصف وتفكك الساعة، وبضحك سيء وبجرذان أليفة: «صار الجرذ الجبان يمر بقرب قدم أخيه الإنسان بتؤدة دونما ذعر أو إحساس بالنقيصة، وقد ينظر في وجهه طويلاً قبل أن يغمز لرفاقه باللحاق به إلى شوارع صار يملك حيزاً حقيقياً فيها. ص: 105». يخرج المغترب المجزوء من عزلته ويمتلئ بلغة المدينة، ينتقل من سيرورة التفكك إلى سيرورة التكون الهجين. فبعد أن تفكك فيه ما يحيل على براءة ريفية وتهذيب مديني وشعور بالعجز أمام ألوان المدينة، ترك ذاته الفارغة تحتشد بدخان الحرب وبؤس الكم وعطن السياسة، منتظراً «ساقين طويلتين»، منعتهما عنه الولادة الطبيعية، وأمدته بهما حرب غريبة، هي ليست بالحرب تماماً، لأنها تخلع أعضاء بعض البشر وتجود بها على بشر آخرين.

تمحو الحرب في البشر طبائع سابقة وتملي عليهم طبائع لاحقة. غير أن عنف الإملاء، يجعل فعل «التطبيع» ولادة قاتلة: ينبثق الوليد من جسد سابق عليه غدا جثة، وتأتي «الساقان الطويلتان» إلى الوليد من «أخ» اغتُصبت ساقيه. وما ساقي «خليل»، والحالة هذه، إلا ساقي صديقه القتيل «ناجي»، الذي كان يسبق دائماً «الوليد الهجين»، الذي اغتصب جسده لاحقاً. تتحدد الحرب افتراساً للأرواح والأجساد، يقود البعض إلى الموت، وينعم على من تبقى بولادة هي موت آخر. وعن هذه الدلالة يصدر المستوى الثالث، الذي اشتقته هدى بركات من فعل إشاري، احتضن طقوس الموت والميلاد هو: العملية الجراحية، التي تريح «المريض» من آلامه، وتهبه جسداً صحيحاً. فبعد أن تحرّر «الولد الهجين» من زمن البراءة، وانفتح على زمن الحرب والكراهية، بتر ذاته من ذاته،

وانقلب «أخاً» عريض المنكبين، يمتعه القصف ولا يزجر الجرذان المستأنسة. «كان خليل فرحاناً كطفل بجسده الجديد، المعافى، لم يكن يعرف كيفية التعبير عن فرحه.. ص: 206». تعبّر العملية الجراحية عن جسد مختَلس من الآخرين وعن فرح يهجس بالاغتصاب. بترت العملية من الولد الهجين روحه وساقين قصيرتين، وأغنته بساقين مسلّحين وروحاً ميتة.

تُعالن العملية، التي تبادل «معدة واهنة» بروح قاتلة، بمادة بشرية مؤثثة بالكراهية الخالصة، عرفت ذات مرة شيئاً قريباً من الحب والموادعة. يقول «الوليد» الذي سقط من رحم الحرب: «إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين. الكراهية، الكراهية. الكراهية أمي التي تحبني. الكراهية لأتنفس جيداً. الكراهية لتسري الحياة في عروقي..». «الحرب هي المستشفى الغريب الذي ينضج أرواحاً تتغذى على أرواح الآخرين»، و«البغي هو أن تريد لنفسك عن طريق ما لا تستطيعه إلا عن طريق آخر..»، يقول باسكال ينطبق قول الفيلسوف الفرنسي على ابن الكراهية، الذي يرى في اعتناق الكراهية شرطاً للحياة، وفي كراهية الذات أثراً لمحبة الآخرين، مطمئناً إلى تصور مقلوب، يؤانس الجرذان ويفتك بالبشر.

تحول الحرب المدينة إلى غابة والبشر إلى ذئاب: «كان الملفت للنظر في ليل هذه الشوارع هو كثرة الكلاب حتى توجس السائر أن يضرب المدينة داء الكلب.. لا بد أن كلاب «الأسواق».. قد عادت ذئاباً حقيقية، فكر خليل، وحين رفع رأسه إلى السماء ورأى استدارة القمر وما يشبه من غيوم كحلية وسوداء توجس من العواء العميق وقال.. ستصير ذئاباً». يعثر خليل، بعد سيرورة التكوّن المكتملة، على مجازه: يستذئب. استكلب في ساعات العزلة المحاصرة، واستيقظ سعاره آن القصف الطويل، واستذئب حين أدمن هواء المدينة - الغابة. يتوجس «خليل» من الكلاب التي تشبه الذئاب في أول الرواية، ويأنس إليها حين يكتمل التكون. تظهر الإشارة إلى اختلاط الكلاب بالذئاب في بداية الفصل الثاني: ص: 36، حين كان «خليل» ضيق الكتفين بقميص فقير، وتعود الإشارة واسعة في نهاية الفصل الرابع، ص: 242، عندما رأى في الكراهية أماً رؤوماً. «في المرتفعات البعيدة تسير الذئاب متلازمة في خط عرضي طويل يترك خطوطه المتوازية على الثلج الفسيح والمنحدرات التي ينفخها ضوء القمر..». إن المرتفعات البعيدة هي «الفوق» الاجتماعي، الذي بلغه الإنسان المستذئب، حيث «الأخ» يلتهم غيره من «الأخوة» و«العريس» يفترس «الكلاب»، التي لم تستذئب بعد.

يتكشف «خليل» في رواية هدى بركات شخصية من طبقات متعددة: فهو أولاً

مثقف ريفي مغلوب على أمره، لا يطاول غيره حيلة وتجربة، تحاصره «مدينة متوسطية» متحاربة، مكتنزة بعادات متعارضة وبأخلاط بشرية وبفروق طبقية، تضيف إلى عجزه الذاتي عجزاً متراكماً. تخلق الرواية قامة البريء الفقير بإشارات كثيرة: قليل القامة طفولي المظهر وأقرب إلى الشحوب، مقنن الحركة في خجله المقموع، ضيق الكتفين مبتور الحركة، يضطرب في موروثه ولا يحسن الإفصاح، منعزل في غرفة فقيرة مؤتلف مع القليل، لا هو رجل بين الرجال وليس له في عالم الصبية مكان. إنه صورة عن بسطاء تكدسوا في زوايا بيروت، نسيوا عبق الريف وأخطأوا عطر المدينة. تكشف الحرب حين تضع الريفي على أعتاب «سادة الحرب» عن ثقل حصاره وعن سديم الحرب في مدينة هجينة، تهمش من يقول بـ«فضيلة الأجزاء»، وتستذئب المقهورين.

يتلو الطبقة الأولى، التي تسوّي المقهور بغيره من المقهورين، طبقة لاحقة، تذيع أحوال «ذكر» مكبوت إلى تخوم المرض. قامة قليلة وشعر كستنائي وحضور ممسوح، لا هو بالذكر الذي اشتدت ذكورته وخالط الأنثى، ولا هو بالأنثى التي استنامت للذكر. صورة أخرى عن وضعه الاجتماعي، الذي يضعه داخل بيروت وخارجها. فهو في بيروت مكاناً، دون أن يكون فيها إقامة، ففي المدينة رعب محتجب يهمش «الغرباء». يلغي الريفي المغترب فيه معنى المواطن، وينفي عنه الكبت صفة الذكورة. إنه المواطن الذي أجلّت مواطنته في الذكر المؤجل المذكورة، عليه أن يداري جسده في انتظار «الوطن القادم». والوطن السعيد المنتظر هو الحرب، التي وضعت في الكتفين الضيقين منكبين واسعين، ودفعت «المواطن السعيد» إلى اغتصاب جارته دون عقاب. إنه الذكر الذي حررت «البندقية» ذكورته وهزم جارته المستضعفة، مصيّراً الجنس عدواناً والعدوان فعلاً «جنسياً».

يظهر «خليل»، في مستوى أول، إنساناً مقهوراً تحرر خطأ، وفي مستوى ثان، ذكراً مكبوتاً أيقظ العنف غريزته الهاربة. غير أن هذين المستويين وجهان خارجيان لمستوى أكثر عمقاً ودلالة هو: الإنسان – الخنثى. في لطفه المسالم ما يوحي بأنثى وفي رقته الصامتة ما ينفي الذكر. مخلوق هجين، أضاع الذكر الذي لم يَكُنْهُ وأخطأ الأنثى التي لم تستقر فيه. فيه من الأنوثة ما يلتبس برجولة مؤجلة ومن الذكورة ما يتاخم أنوثة مقنّعة. موزع هو على اتجاهين غائمين وعلى رغبتين ضبابيتين، يقمع فيه الذكر الأنثى وتصمت وتجابه فيه الأنثى الذكر ويسكت. ولهذا يلتف الإنسان – الخنثى، الذي جاوز العشرين، على ذاته المضطربة، ليكون «دجاجة عجوزاً» و«عانساً» و«أرملة مهجورة»، وجسداً متوتراً يكتفي بأحلام رطبة يكون فيها ذكراً وأنثى في آن.

عاش الإنسان - الخنثى تناقضاته موزعاً على اتجاهات متعددة إلى أن جاءت الحرب ووحدته، غدا ذكراً، وآية ذكورته اغتصاب جارته، التي عادت من المنفى إلى «الوطن». وأصبح «رجلاً»، وبرهان رجولته كتفان عريضان وشاربان كثيفان. فارق حرمانه وصار منعماً، ودليل نعمته سيارة و«مرافق» وجاكيت جلدي بنيّ اللون. ولادة جديدة متكاملة الأجزاء، نقلته من المراهقة الطويلة إلى الرجولة، ومن الجنس الملتبس إلى الذكورة الواضحة، ومن حي فقير إلى «أعلى»، يخالط فيه «سادة الحرب»، ويمسي «أخاً» جديداً. ليس غريباً، والحالة هذه، أن يتخلّص «الوليد» من تمازج الحب والكراهية، الذي وسم علاقته مع «صديقيه القتيلين»، وأن ينطق اتساقه الجديد بكراهية نقية لا أخلاط فيها، كما لو كان «موت الجميل» قد محا فيه عجزه القديم، وبعثه صلباً قوياً، يقف فوق القبور ولا يراها.

يحقق مجاز الإنسان - الخنثى، في رواية «حجر الضحك»، وظائف ثلاث: فهو، أولاً، المجال الدلالي الذي يتطوّر فيه الفعل الروائي، منتقلاً من الخنوثة العاطلة إلى «الاغتصاب المخنّث» كاشفاً عن معنى الحرب وطبيعة المادة البشرية، التي أنتجت الحرب وأعادت الحرب إنتاجها. وهو، ثانياً، أداة فنية مطابقة، تبني زمن الحرب بما هو زمن مأساوي وساخر في آن، ذلك أن من ولد معطوباً يتجاوز ذاته بما يوطّن العطب ويؤمّن له الثبات. وهو، ثالثاً، البنية الزمنية الملتبسة، التي تفتح الحاضر على غيره من الأزمنة، وتضع في الأزمنة المحتملة عطباً جوهرياً. ولعل بؤس الحاضر، الذي يحتضن «منكبين عريضين» يثيران السخرية، هو ما ربط التلميذ الخائب بمعلم قديم لا يقل خيبة، وربط المعلم التقليدي ببلاغة قديمة تستحق الهجاء. في صفحة لامعة من صفحات لامعة كثيرة، تكتب هدى بركات ساخرة من المدرسة التقليدية: «ربّت الأستاذ مقبل على كتفه عابساً بعينين حنونتين..: أنت شيء آخر يا خليل، سوف يكون لك شأن، تذكّر كلامي. حين يتذكر كلامه يفكر أن الجد قد قتله لا أحد أجنحة الحزب المتكاثرة. ما قتله هو نظارته السميكة التي لم يعد في ذاكرة خليل غيرها.. وبين أن يكون التاريخ شحذاً قوياً للمخيلة في التكميلي الأول، أو أن يكون لفظاً للغة مقعرة في الثانوي الأول قعد خليل.. يضحك مع الحس الوطني. ص: 135134 - ». ترتد الخنوثة إلى الوراء مستحضرة معلماً معطوباً يُنهي عن الضحك ويحتفي برجولة اللغة، ويقمع المعيش ويزهو بالحكايات. أفرغ «التلميذ النجيب» عقله من الضحك والعقل والأنوثة، واستبقى رجولة اللغة المقعّرة، التي تستولد من «أيديولوجيا الثورة» الجاكيت الجلدي، ومن مبادئ الحزب أصول الاغتصاب المنظّم. يعبّر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصوّر روائي نوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذهين واجتهاد رهيف،

يسائل «الممكن الروائي»، ويأتي بإجابات فنية، تسخِّف التقليدي وتفضح فراغه المتنائج.

تتغلق رواية هدى بركات على فضاء مشبع بالفقد والخواء. فلا شيء يرجى من زمن اغتصب الأخلاق واللغة وتمسك بـ«جاكيت جلدي» أنيق. تنهي الرواية حديثها بالكلمات التالية: «كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحات الأولى، صرت تعرف أكثر مني. الكيمياء. حجر الضحك». تتأسى الرواية على «البطل»، الذي أشفقت عليه في بداية الحكاية، بعد أن تمرد عليها وانغمس في ضحك المدينة، حيث القصف يستولد الضحك، والضحك يستقدم القصف، والقصف والضحك يرميان بالفضيلة إلى جهنم.

السؤال الذي يُطرح، في النهاية، على الرواية هو التالي: ما هو الزمن التاريخي الذي يضطرب فيه بشر يتقاتلون يستكلبون لحظة ويستذئبون في لحظة تالية؟ أو ما هو الشكل التاريخي في مدينة تبدّلها الحرب إلى غاب بشري يلتهم قويُّه ضعيفَه؟ يأتي الجواب البسيط من معطف «حرب السنتين» الشهيرة وما تلاها. غير أن الرواية تسخر من «السنتين» وهي ترجع وراء إلى الأستاذ القديم الذي يكره الضحك. وقد يقترح جواب آخر مجاز: الاغتصاب، الذي ينفي معنى السياسة والثقافة والقانون والمواطنة، أي كل ما تقول به الحداثة الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الحديثة. يعترف الجواب، وهو «ثقافي»، عن نقصه منذ البداية، لأنه يراصف المقولات ولا يسأل عن تاريخها. وواقع الأمر، أن التاريخ الحقيقي، الذي انتهت الرواية إليه، قائم في مجاز الإنسان – الخنثى، الذي يتقهقر وراء كلما اعتقد التقدم إلى الأمام. إنه بنية تاريخية معوّقة، تضع الزمن الحديث في أطر اجتماعية لا حداثة فيها، منتهية إلى حداثة الموضوع وتقليدية البنية، أي إلى زمن تاريخي هجين، يفصل بين اللغة ومواضيعها، وبين المواضيع واستعمالاتها. تفكك اللغة المقعرة المدرسة الحديثة، ويبدّد الوعي الريفي الثقافة الجامعية، وتمحو إيديولوجيا المرتبة السياسةَ ومعنى الحزب السياسي. ولعل هذا التراصف الهجين، الذي تبتلع فيه البنية المسيطرة مواضيعها الجديدة، هو الذي يطلق لغة هجينة، تخطئ المعنى أو تغتاله، كأن يكون «المرافق» إشارة سياسية، وأن يكون الصعود إلى «فوق» عملاً «ثورياً» لصالح «الجماهير». يتراءى، في الحالات جميعاً، زمن تاريخي هجين، لا يفارق القديم الذي يقيده، ولا يلتقي بالحديث الذي ينتسب إليه. لهذا كان المثقف الريفي إنساناً – خنثى، قبل أن تروّضه الحرب، وبقي كما كان بعد أن أصبح «زعيماً»، عندما ساوى بين الذكورة والاغتصاب، وبين الذكورة المغتصبة والرجولة السياسية. لم يكن سوياً في جسده القديم، ولم يغدُ سوياً في

جسده الجديد، الذي دشّن ولادته السعيدة بفعل مريض هو: الاغتصاب.

تتضمن «حجر الضحك» خطابين متلازمين متفاوتي الحضور، يرى احدهما إلى الحرب ووجوهها، ويتأمل ثانيهما الكتابة والصمت والأسى، أي ما يرفض الحرب ويشجب آثارها. يظهر الخطاب الأول في سيرة الإنسان المعوّق، ويتلامح الخطاب الثاني في سيرة ذاتية مستترة، هي سيرة الأنثى – الراوية، التي تحايث «بطلها» المبتور، قبل أن «يهجرها» إلى رجولة قاتلة. تقول الرواية في سطورها الأخيرة: «اقتربت من زجاج الباب الخلفي.. ...» إلى أين قلت فلم يسمعني.. هذا أنا قلت له، فلم يستدر.. كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحة الأولى، صرت تعرف أكثر مني. الكيمياء. حجر الضحك. خليل. بطلي الحبيب. بطلي الحبيب». حجبت الراوية صوتها في زمن الاتصال وأفصحت عنه لحظة الانفصال الأخير، احتجاجاً على اكتشاف فاجع، لم تتوقعه ولا تقبل به. اكتشفت الراوية، في النهاية، ما أرادت لها الكتابة – الحقيقة أن تكتشفه، فأغلقت «سريعاً» موضوع حكايتها (ثلاث صفحات)، واستمرت رحلتها مع الكتابة – الحقيقة، التي كشفت لها عن مآل فاجع، لم تنتظره.

زاملت الرواية، منذ البدء، «شخصاً» تعرفه، وكشفت عن ذاتها في حضور متناوب مجزوء، مطمئنة إلى غبطة الوصال، إلى أن داهمها ما لا تريد، فألقت بالقناع وضاعفت «صرخة الكتابة». تقول في الصفحات الأولى: «فمدينتنا المتوسطية الجميلة قد تضخمت على نحو مبالغ فيه في تلك السنوات الأخيرة.. حين تستوي الشمس عندنا.. .. أين نذهب بكل ما رأينا؟.. فالأعياد التي نتهيأ لها.. ...». تغيب صيغة الـ«هو» ويقف «خليل» مع الراوية التي تتحدث باسميهما، أو تقف معه وتترك له لغة بصيغة «الجمع»، فالمدينة المتوسطية للبطل والحبيبة والجميع. وقد تتحدث الراوية عن «بطلها»، وبه، ملغية المسافة بينهما، ومرتاحة إلى «آخر»، هو جزء منها، كأن تقول: «تجلس امرأة عمي على الأرض، .. ...، حين كانت امرأة عمي صبية تتعلم من أمها.. .. أيام يقول عمي ويتنهد حنيناً قبل أن يتابع.. .. ص: 118-119». يتداخل السارد والمسرود إلى حدود التماهي، قبل أن يحمل كل منهما صوته المجزوء، ويمعن في الفراق.

«غاب خليل، صار ذكراً يضحك. وأنا بقيت امرأة تكتب». تقول الرواية في النهاية. تفصل النهاية بين الذكر الضاحك والأنثى الكاتبة، بين الحرب التي هزمت غيرها والكتابة المستقرة في زمن مفقود، أو بين الذكر المتحقق في ضحكة القاتل والأنثى الخائبة، التي لاذت بالكتابة. كأن الأنثى، التي لم تحقق ما أرادت، تنتظر، وهي تكتب، زمناً لم يأتِ، أو زمناً لن يجيء، زمناً سوياً، لا يؤنث المزوّر ولا يزوّر المؤنث. فـ«الجثة»

مؤنث، كما تقول الرواية، ذكراً كانت أم أنثى، والذكر هو ما هو عليه قبل أن يموت، فإن مات أصبح «أنثى»، كما لو كانت الأنثى هي الذكر الذي غدا «جثة».

«ذكر يضحك، وامرأة تكتب». يواجه الذكر الأنثى، ويقابل الضحك الكتابة. بيد أن رد الكلمات إلى دلالاتها يسمح بصيغة أخرى: يواجه الاغتصاب السلام، ويقابل الجنون الحكمة، أو: يجابه الاغتصاب المجنون الحكمة المسالمة. فالسلام هو الأنثى والكتابة هي الحكمة، والأنثى الحكيمة هي التي تواجه الحرب بالكتابة. والأنثى، التي ترد على الضحك القاتل بالكتابة، مجاز، يحتضن العاقل المسالم، ذكراً كان أم أنثى. وإذا كان «خليل» مسالماً، في البداية، بفضل الأنثى التي هي فيه، فإن أنثى «الأخ» القاتل مليئة بالجنون. كأن الأنوثة المتحققة، كما الكتابة، اغتراب، يفرض انتظار زمن مغاير، يأتي ولا يأتي معاً، يتلامح في الكتابة وينطوي متناثراً خارجها.

في «حجر الضحك» ما يجعلها رواية نوعية عن حرب محددة المكان والزمان، ورواية أسرة عن اللامعقول في الأزمنة المريضة.

2 - أهل الهوى: رواية الانفصال الأسيان:

تتوزع الحرب على «حجر الضحك» و«أهل الهوى» بشكلين مختلفين: فهي، في الأولى، مباشرة صريحة، وهي في الثانية لا مباشرة، حاضرة ومقنّعة. بعيدة هي بمخلوقاتها المفترسة، وقريبة بمخلوق بريء التقى، صدفة، المخلوقات العجيبة. كأن في الرواية الجديدة ما يستكمل الأولى ويعارضها معاً: يستكملها واضعاً الحرب في عاشق مجنون، ويعارضها بمواد الحكاية وأقدارها المختلفة.

يحقق الإنسان المبتور، في الرواية الأولى، هجنته الكاملة في أكثر من انتقال: ينتقل من هامش الحرب إلى مركزها، من عالم المهمشين إلى بيوت «سادة الحرب»، من حيّز الحب والمودة إلى الحقد والكراهية، من أطراف الصمت الحزين والابتسام المتلعثم إلى الضحك المغتصب والنبرة الصارخة، من قامة مراهقة إلى كتفين لا تعوزهما الرجولة والاتساع.. .. تأخذ الوقائع والإشارات، في «أهل الهوى»، دلالات مغايرة: ينأى «أهل الهوى» عن حرب لا أسوار لها إلى «مستشفى» محدود المساحة واضح الأسوار، يغادرون المجتمع إلى مكان نظيف يسكنه أفراد، يفارقون الكراهية إلى أثير التأمل والانفصال، يتركون أجسادهم «الاجتماعية» الغليظة إلى أجسام رقيقة متعبة، ويرمون بأنفسهم في ضحك معابث، لا مخالب له ولا أظافر.

تبدأ هدى بركات روايتها الأولى بالشاذ – العادي، الذي يحسن الصمت لا إطلاق

الرصاص، وتحتفظ بروايتها الثانية بالشاذ – المختلف، الذي أتلفه العشق وأتلف غيره عشقاً. كأنها، فيما تختار، تسائل مجتمعاً يضنّ بالسوي ولا يضنّ بغيره، مخبراً عن عطب لا شفاء منه. ففي مقابل «خليل»، الذي افتقد الأنوثة السوية وأخطأ الرجولة الحقيقية، يقف إنسان آخر، ترعاه أخته العانس، متباطئ كسول يميل إلى العزلة ويحتفظ بطفولة متأخرة. يفقد الأول في الحرب روحه ويصير جسداً قاتلاً، وتختلس الحرب من الثاني جسده وتصيّره روحاً هادئة. وبينما يهجر الأول بيئته ويصعد إلى «فوق» اجتماعي مغتصب، يتحرّر الثاني من المجتمع ويقف امام أبواب السماء. يحكي الطرفان هشاشة الوجود الاجتماعي، الذي تختبره الحرب وتعيّن مآله. مع ذلك، فإن بين الاثنين ما يميّزهما من بعضهما تمييزاً واضحاً لا مزيد عليه. فالأول له اسم يشاركه فيه غيره، يجعله قائماً في ذاته وخارجها، وفي قدره وأقدار غيره، والثاني لا اسم له، لأن في عشقه المبرّح ما يجعله حالة خاصة، كما لو كان «العاشق» اسمه الوحيد. يعانق «أهل الهوى» مصائرهم الفاجعة ويمحون الأسماء، لأن اسمهم الحقيقي مكتوب في القدر الغريب الذي سقط عليهم، وتمسكوا به حتى النهاية.

يفصح الاسم العادي عن «إنسان»، يعرّفه اسمه الذي لا يعرّف شيئاً، ذلك أن الإنسان محصلة لما اختار وفعل. يترجم الاسم استبداد الموروث، الذي يخلق الإنسان قبل أن تخلقه أفعاله، ويربط بين المسمّى وآخرين يغايرونه، وقد يجسّد مفارقة ساخرة تفصل بين الاسم والمسمّى، كأن يكون «خليل»، وهو الصديق لغة، عدواً لغيره من البشر. لهذا اصطدم العاشق الولهان روميو، وهو يقدّم نفسه إلى معشوقته جولييت، باسمه الموروث عن عائلته وأبيه، ممنياً النفس برغبة حارقة، يهجس بها عشاق آخرون، بأن تعرفه جولييت دون أن تحتاج إلى اسمه، فعشقه في عينيه، وعيون العشاق تزهد بالأسماء. لا تلتبس حكاية العاشق بحكايات غيره، منذ أن أصبح المعشوق عالمه واعتكف عن عوالم الآخرين. ومن هذا العشق يولد كيان فريد، يجعل العيون أسماء، ويضع «أهل الهوى» في عالم مفارق، يغترب عن العوالم الأخرى. يسرد العاشق في رواية هدى بركات حكايته ولا يصرّح باسمه، مصرحاً بما تقصّر عنه الأسماء، التي تؤذيه.

تنفتح «أهل الهوى»، في مستواها المسيطر، على العاشق الذي اختبر الغرام والكَلَفَ والتتيّم، واستقر في هواء الهوى، متوسداً مأساة لا يفهمها إلا هو. عشقٌ يجهله المتحاربون والمغتبطون بأسمائهم، إذ الإنسان يفنى بغيره ويذوب فيه، فلا فراق يبدد الروح، ولا انفصال يفضي إلى الجحيم. يمتزج العاشق بالمعشوق امتزاج الماء بالماء، فلا سبيل إلى تخليصه وخلاصه، إلاّ بموت رحيم أو بجنون تبرأت منه الرحمة. فهو

الموّله والمدلّه الحيران، الذي أصابته لعنة مباركة واستبدت به رغبة قاتلة، يعبدها. كأن في العشق المبرّح، الذي يصرح به «أهل الهوى»، خطيئة أولى، استيقظت في العاشق وردّته إلى ولادة أولى، لا تلتبس بغيرها من الولادات.

يردّ العاشق، الذي استيقظ فيه لغز الوجود، إلى نبل خالص، يخلع ذاته الأولى ويلبس لوعة العشق ويرتاح إلى «بيت الجنون». فهو أسيرٌ عَشِقَ قيوده، وأخيذٌ استعذب الانقياد، ومتمرد على «الجنون اليومي»، وإنسان – أعلى ينطق بلغة لا يدركها غيره. شيء قريب مما قاله نيتشه في «العلم الجذل»: «ما الذي يمنح النبل؟.. .. إن ما يمنح النبل لكائن، هو أن الهوى الذي يعتمل فيه متميّز، دون أن يدري هو شيئاً عن تميّزه: إنه استعمال معيار نادرو فريد، ضرب من الجنون في الشعور بحرارة أشياء تبقى باردة لكل الآخرين، إنه الحدس بقيم لم يبتكر لها بعد ميزان، إنه التضحية، التي تقدم على مذبح إله مجهول، إنه البسالة دون طموح إلى تكريم(...)». تضيء كلمات نيتشه، ربما، أحوال العاشق في «أهل الهوى»، وتضيء الإشكال الفكري الذي وضعته هدى بركات في روايتها. يواجه «أهل الهوى» بطولة الأجساد الزائفة ببطولة الروح، ويجابهون «محارباً» ينتظر التكريم بـ«عاشق» لا يفكر بالتكريم ولا يلتفت إليه.

يعيش «أهل الهوى» العاطفة المشبوبة، التي تتحدث عن «الألم والمرض والعذاب والتعاسة»، وعن «جنون مبارك»، يختلط بالتصوّف وينفتح على حكمة جديدة. حين يتحدث العاشق عن ذاته ومعشوقه يقول: «نرى أنفسنا الآن ونرى الحزن على أنفسنا. تلك الشفقة المقرونة بشجاعة وستويسية الخالدين. ستويسية زينون الرواقي.. ص: 50». يستلهم العاشق من الحكمة الرواقية الجنون الذي حذّرت منه، يوسع فضائلها ويجعلها أكثر رحابة، ذلك أن الحكيم الرواقي ينجذب إلى هدوء الروح، وينفر مما يكدر عالمه الداخلي، مؤمناً بأن العاطفة تعارض العقل والفعل الحكيم. إن العاشق نقيض الحكيم، أو أنه حكيم من لون مختلف، يلتمس هدأة الروح في تمزيقها. وعلى الرغم من إشارة الرواية إلى فلسفة قديمة، تتصالح مع «إله معلوم»، فإن «أهل الهوى» يجسدون عاطفة متحررة من الأزمنة، عاطفة نبيلة خالقة، مأخوذة بالتضحية وعنف الاختلاف واحتقار العقل الحسوب. تضع هدى بركات «العشق» في زمن الحرب، وفي زمن روحي طليق، يحتضن زينون الرواقي والمعذبين في مجتمعات الحداثة الزائفة، مبتعدة عن فكرة «العاطفة الحديثة»، التي قال بها إريش أويرباخ ذات مرة.

ولعل العاطفة المؤسسة على «جنون مبارك» هي التي تملي على العاشق أن يقتل المعشوق، وأن يقتل معه كابوس الزمن والتحوّل. يلغي القتل كابوس الانفصال ويحقّق

اندماجاً نهائياً، لا انفصال بعده. إنه تلك الولادة الدامية، التي تدمج بين طرفين في زمن توقف عن الحركة، شرب فيه العاشق روح المعشوق، ودخل إلى زمن من أثير: «عرفت حين قتلتها ورأيت أني قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها فصار فيّ..». تقول الرواية عن العاشق الذي قتل فاكتمل عشقه: «لا تثبت الملكية إلا في كمالها. في وحدتها وتماسكها. ما يكون جزءاً من انفراط وانكسار وتفتت، لا يكون لأحد..»، يقول العاشق، الذي طرق أبواب المتصوفة. تعشق العين إنساناً يراه آخرون، وتتأذى الروح مرتين، فما تراه يراه غيرها، وبينها وبين من تعشق مسافة، والقتل يرضي روح العاشق ويلغي المسافة. إنه جدل الرغبة التي لا تعقل حدودها، إذ المعشوق امتداد عضوي للعاشق، يذيبه في ذاته، ويخلق من «الماء الجديد» مخلوقاً واحداً، ويقيناً بالامتلاك ثمنه الجنون. يعيش العاشق، الذي أراحه القتل، توتراً مزدوجاً، يشده إلى جسد المحبوب ونعمة الوصال، ويشده أكثر إلى إذابة المحبوب في داخله، والتخلص من عبء وجوده الخارجي، إنه مهاجم من الآخر، الذي يتأبى عليه، ومهاجم من رغبته المتشوقة إلى الامتلاك. فالإنسان كائن راغب في كون غامض يعارض رغباته، وكائن مغامر العاطفة مغامرته الأولى، تجعل منه مهاجماً لغيره ومهاجماً من غيره، ومقاوماً لغيره ومقاوماً من غيره. والعاشق في «أهل الهوى» يقاوم رغبته في المعشوق ويقاوم المعشوق الذي يثير فيه الرغبة، إلى أن تهزمه رغبته ويقتل المعشوق، ليمتلكه ويمتزج فيه. ومأساة العاشق أن دواءه خارجه، ومأساة العاشق الكلي أنه لا يستطيع الانفصال عن المعشوق أبداً، فيضعه داخله ويحظى براحة عميقة، لا راحة بعدها.

يطل العاشق المتحقق من «صخرته العالية» على مجتمع قوّضته الكراهية. يقوم في المستوى المسيطر مستوى آخر، يضيئه ويترجمه ويتبادلان التأويل. بعد الجنون العاشق المفرد، وقبله، يأتي جنون الحرب الجماعي، وبعد قتل نبيل يلغي الانفصال، يأتي «قتل على الهوية»، يتناتج في الانفصال المتجدد. تضع الرواية «أهل الهوى» في زمن «أهل الحرب» يتقاسمان القتل ولا يلتقيان. بينهما انفصال متوالد، يعزل البراءة والعفوية عن الدنس والحسبان المميت. وبسبب انفصال لا يكفّ عن التمدد والاتساع، يذهب العاشق إلى أقداره وحيداً، مشبعاً بأطياف الحبيب الذي «شربه»، ويغوص المجتمع المتحارب في مياه الكراهية.

يتكشف الفرق بين العشق القاتل والقتل العشوائي في الفرق بين «المدينة»، التي تدور فيها «رعية الله الحرة المختارة»، و«المستشفى» الذي «يقيد» العاشق ويعزله عن غيره. تمشي المدينة حرة وتعتقل ما عداها، فجنونها المعمّم ألغى معنى الجنون،

وفرض «قانوناً» ينكره «المجنون» ويقبل بـ«نقيضه». مدينة حرة، تتحصّن بجنونها الجماعي، تفصل بين السوي والشائه والعادي والمريض والنظام والسديم، وبين المسموح والممنوع. وممنوعها على صورتها، يتضمن الحب والتضحية والبراءة، ومسموحها أكثر غرابة، يمتد من القصف العشوائي إلى «القتل على الهوية». يعارض القاتل – الحكيم المجتمع المجنون ويتآى ملتحفاً جنونه المختلف، ويواجه المستشفى النظيف المدينة الملوثة مدثراً بالنقاء والحكمة. لا وصال بينهما ولا اتصال إلا ما أملته ضرورة عمياء تعلن عن لقائها المستحيل. تصل بينهما الإشارات وتفصل بينهما المواضيع، لأن في أحدهما ما يملي القانون وفي الآخر ما لا يلتفت إليه. لذلك تخطئ المدينة في التعرّف على أسباب جنون العاشق، ويزهد الأخير بـ«أخته» ويكره كلمة المجتمع. لكل جنونه، وإن كان جنون العاشق لا جنون فيه. حين يتحدث المجنون عن أهل المدينة يقول: «تركوا بيوتهم، وسكنوا هذه الشقق التي كانت مفروشة لاستقبال السياح ورجال الأعمال والقوادين والمومسات، الوطنيات والأجنبيات. انظروا الآن ما أقبحها. غسيل منشور وأولاد وروائح وصراصير وجرذان.. .. ماذا تفعلون والشرور تسير في الشوارع والأزقة كسيول البراكين. سوف تبادون.. أنا المسيح المهدي لن أبقي ولن أذر..». وحين يتحدث عن المستشفى يقول: «ولصدفة عجيبة اتفق جميع المتحاربين – مع الرب– على أن يبقى هذا المكان، وهذا المكان فقط، خارج كل أنواع القصف والتدمير، حتى العشوائي منه..». لا تعبّر حصانة المستشفى عن احترام «أهل الهوى»، بل عن ثبات قانون الحرب، الذي يحجر على «المتخاذلين»، فلا حرب مهيبة متجددة بلا مستشفى مليء يخبر عن تجددها.

يوحد القتل بين المدينة ومستشفى المجانين ويفصل بينهما في آن. يحقق العاشق في القتل تجربة روحية باهظة، تمده بولادة جديدة، تقلّه من السديم إلى الصفاء. «إن جسمي يؤلمني حين يهدأ كثيراً»، يقول في طور من تجربته. في القول ما يشذ عن المعايير المألوفة، فهو يستولد الراحة من الاضطراب والألم من الهدوء، ويقيم الفرق بين البراءة والدنس: «شواذ القاعدة هو عذاب القاعدة الأقصى.. لأن القاعدة ليست لمن يموت عشقاً، لمن يموت من عذابه وشوقه للخفة والضوء وخيال الحبيب. وعذاب القاعدة نحن: الثقيلو الأحمال، المجانين، قديسو الفوسفور، الكلاب المسعورة، العشاق، والقتلة الفاشلون..».

يظهر العاشق في مجتمع الكراهية شواذاً، ويتعين «خارج» المجتمع شهيداً حقيقياً، ويتحدد المحارب – القاعدة بطلاً، وشهيداً لا شواذ فيه. ليس في الشهيد–

القاعدة ما يصله بشهيد - الشواذ، ولا في قاعدة الشهيد ما يرضي شهيداً كسر القاعدة، وليس في شذوذ القتلة الفاشلين ما يطمئن قواعد القتل الصائب والشهداء الذين يطبقون القاعدة. تحضر مأساة الاسم، التي اشتكى منها روميو، مرة أخرى: فإذا كان الشهيد مَنْ استضاء بروحه وضحى بها زاهداً بالأضواء الخارجية، فإن شهيداً احتفى بالأضواء الخارجية قبل «فعل الشهادة» بحاجة إلى تعريف آخر. لا ينتظر العاشق الشهيد التكريم ولا يهجس به، رغبته الحقيقية تكريمه الوحيد، ونقيضه «أحد قديسي الفيديو»، الذي تلتقط الكاميرا صوراً لوجهه وروحه، تقول الرواية. يخلع العاشق اسمه ويمضي إلى تجربته، ويطرد الاسم مفتوناً بالامتزاج بغيره، ويهتدي بأضواء لا أسماء لها: «أقوم الآن عن الصخرة وأمشي أمشي خفيفاً طائراً. أفتح ذراعي كيوحنا وأغني. ويخرج ذهب كثير من فمي. وأغني مبشراً باسم الرب الذي عرفت. والرب الذي لامست وعانقت..». تتساقط الأسماء التي تتلمسها الحواس، وتبقى أسماء تضيء الروح، آيتها العشق المحض والرب الرحيم والنشوة التي أثمرها الجنون المبارك.. فرق شاسع بين شهيد كفّنه النور الإلهي، وآخر امتصه شريط الفيديو وتبدّد في الإعلان.

يفضي العشق إلى القتل، والعشق القاتل إلى الجنون، وجنون العشق القاتل إلى دروب القديسين، الذين «دفنوا» أجسادهم وآمنوا بديمومة الروح. «ثم عرفت أن الرب لم يتخلَّ عني». يقول القديس الوليد، الذي يستبطن تجربة قديسين، سبقوه. تأتي هدأة الروح عن تجربة استعادت تجربة القديسين، قبل أن تستظهر كلامهم، فاستظهار الكلام المقدس لا يقود إلى الجنة. إنه العناق الغريب بين النشوة والعذاب، وثقل الأسئلة وتجلي الإجابة، وألم الجرح وأطياف الشفاء، بل أنه مرارة العلقم وحلاوة آثاره، بلغة القديسين المتوارثة. والقديس، الذي تصادت في روحه أرواح تراءت له، يطرد عالمه الخارجي ويستقدمه، يعاني منه وينتصر عليه، يدخل العالم ويخرج منه، لأن نهار البشر ليل الحكيم، ونعيم الشواذ جحيم القاعدة. إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي بنته هدى بركات بمواد أزمنة مختلفة، وأحسنت خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب اهتدى بنار مقدسة، والتقى بالقديسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختبار المضني ومآله المنير. فهذا المتيّم المحسوس الفاقد الاسم، جرفته صدفة ما هي بالصدفة، واستفاق على جروح وقروح ومعصم مكسور وذاكرة مضيّعة، فاعتكف متمرداً ثم استسلم راضياً، فشديد الرضا والقناعة والصفاء. وآية المسار، المنسوج من الوقائع والإشارات، مكان قوامه المواضيع والرموز هو: المستشفى - الدير، الذي يرمم جسداً مهدوماً، تستيقظ فيه روح مزهرة، أو يوقظ روحاً غافية تعالج جسداً متهدماً.

كأن في مغالبة الجسد فوق مكان عامر بالرموز المقدسة ما يوقظ «عيناً»، كانت غافية.

تبدأ التجربة، التي عاشها عاشق رأى بقلبه غيره، بحدث ثقيل غير متوقع، شاءته «الصدفة»، وتنتهي بما ينصر القلب والصدفة الغريبة. يقع من لا اسم له في العشق وقتل المعشوق والأسر والعذاب، ويصل وحيداً إلى «بيت الجنون»، ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمده بروح صافية لا تكره أحداً. درب غريب، يمتد من العذاب إلى الله، تهزم فيه الروح والجسد، وإنسان الحب إنسان الحرب، والمسيح – الإنسان الملك الممجّد. يصدر الانتصار عن افتداء الروح بعذاب الروح، وتوليد الراحة من نار العذاب. يحاكي هذا المسار مسار القديسين ومأساة السيد المسيح المنتصرة، الذي حدّث عنه أويرباخ في كتابه: «عبادة العواطف»: «يندهش كثيرون من أن القديسين تحمّلوا عذاباً عظيماً بطمأنينة وهدوء. ومَنْ يشأ أن يصل بهذه الدهشة إلى منتهاها، عليه أن يدرك أن القديسين يسكنهم حماس عظيم، وأنهم يقلّدون يسوع المسيح بحب كبير»، «أيتها الروح، إن أحببت جسداً فلا تحبي جسداً غير جسد المسيح، الذي ضحى بذاته على مذبح الصليب..»، «ففي التأمل المستمر لعاطفة السيد المسيح ما يرتقي بالروح..». لهذا، يتحرر «العاشق» من جسد المرأة، التي قتلها، وينصرف إلى «جسد» آخر.

«ثم عرفت أن الرب لم يتخل عني»، يقول القديس الجديد. يقوده الاختبار الواقعي – الرمزي من حب إلى حب، ومن فؤاد إلى آخر، ويستبقيه شهيداً. كأن العاطفة، التي لوّعته وصهرته واستولدته، درب إلى «فكر صاح لا ضحالة فيه»، كما يقول باسكال. غير أن في القداسة المتحققة ما يسفر عن غربة لا تنتهي: خرج العاشق في البدء على مجتمع أدمن الكراهية، وخرج في النهاية من جسده إلى جسد آخر، وبقي في الحالين غريباً: «قلت للطبيب يوماً بأني قد أشفى. وبأني أعرف علامة شفائي، وهي أن أستطيع السير مغمض العينين في المستشفى أو حتى في الحديقة دون أن أصطدم بشيء أن بأحد. وأن أستطيع أن أرى حدود الأشياء لا الأشياء، وحركة الناس لا الناس، وأن أُحسن التجنّب..». يعطي العاشق، الذي غدا قديساً، قوله في صفحة الرواية الأخيرة، مؤكداً انتقاله إلى عالم آخر، يكون فيه مع «البشر» ولا يكون منه، يرى حركتهم بقلبه دون سواه، لأن في حركتهم ما يستدعي الله وحده ويصرف البشر. جاء في كتاب أندريه جرابر «أصول علم الجمال القروسطوي» ما يلي: «إن أردت أن تعرف الله، يقول القديس بازيل (القرن الرابع) افصل ذاتك عن جسدك وعن

الحواس الإنسانية، اهجر الأرض، البحر، الهواء، اترك ساعات وإيقاع الزمن المعلوم، اصعد فوق الأثير والنجوم، بكل جمال وعظمة وروعة الهدوء والحركة اللذين يضبطان العلاقات بين النجوم، اخترق بفكرك السماء، وعندما تصل إلى ما فوقها، تأمل بالفكر وحده الجمال الموجود هناك.. ..». يرى الفكر، الذي تحرر من العالم الحسي، إلى الله ويراه، ويعرف أن السماء المرئية خادعة، وأن السماء الحقيقية تقع على تخوم الفكر، وأن أحوال البشر حركتهم، التي يراها الفكر دون غيره. شفي القديس، الذي كان قاتلاً، حين انفصل عن حواسه، خلع جسده واكتفى بفكره. انفصل عن الإنسان الذي كانه، وعن آخرين انفصلوا عنه. مات في جسد قديم وبعث في فكر جديد، ونما فوقه نسيان لا يؤرقه.

يعيش «أهل الهوى» عزلة، هي عزلة الحب والبراءة عن الكراهية والدنس. لهذا يشير القديس إلى «تخوم الفكر» وإلى مجتمع ينكر القديسين ويحجر عليهم. يتكشف معنى الحرب في عبادة الكراهية، وتكشف عبادة الكراهية عن مجتمع تحرّر من المقدسات، واستراح في «زمن وثني» أنيق الملبس وحديث الأسلحة. جابهت الرواية، على مستوى المعنى، تضامن الجنون الجماعي القاتل بعزلة العشق المجنون المغلقة، وأعادت صياغة العزلة، على مستوى التقنية، بالمونولوج الداخلي المفتوح، إذ العاشق يبوح كما شاء، ولا يحدث أحداً. والمونولوج، الذي يفتح الرواية ويغلقها، يحقق وظائف ثلاثة، تنتج معنى عالي الكثافة: يخبر، أولاً، عن مجتمع مأزوم شديد الاضطراب، يقبل بالقتل ولا يرضى بالحوار، ويؤكد، ثانياً، عزلة المؤمن الصادق، الذي هجره الجميع وسقط في عزلة مضيئة، ويؤمّن، ثالثاً، اختلاط الأزمنة المختلفة، فزمن البوح المتوحد حاضر مطلق، تخترقه كل الأزمنة. تفصح تقنية المونولوج الداخلي عن المعنى، فلا يستدفئ بكلامه الصامت المفتوح إلا من افتقد من يحاوره، أو افتقد قدرة الكلام مع الآخرين. «المونولوج هو لغة المخذول الذي هجره الإله»، قال لوكاتش الشاب في كتابه «نظرية الرواية». تعيد هدى بركات صياغة القول بما يوافق زمن المتحاربين: «المونولوج هو لغة المخذول الذي هجر مجتمعاً قاتلاً ألّه ذاته واستغنى عن جميع الآلهة». لهذا ينسحب «العاشق» من المجتمع وعالم الحرب وفضاء الكفر، ويلوذ بفضاء ضيّق – واسع، ينفتح فيه على السلام والإيمان وأطياف القديسين.

ينفتح المونولوج الداخلي على «وضع إنسان مأزوم»، أضاع ما رغب به، أو لم يلتقِ به. عاشق يعترف بعشقه، ويعترف بأن عشقه قاده إلى القتل، ويعترف أن القتل الفاضل أخذ بيده إلى الجنون والحكمة المستقرة. ينسج في مناجاته، التي لا تنتهي، سيرة ذاتية

مليئة بالثقوب، ترممها شظايا الكلام المتواتر ولا تستقيم، فهي أثر لليقظة والغيبوبة في آن. وبسبب ذلك، يكون سارد الحكاية هو بطل الحكاية، وتكون أحوال البطل المختلف صورة عن أحوال السارد المأزوم. يحتجب وراء السارد المأزوم، الذي احتكر الكلام، روائي، يسائل أزمة صماء، أوكل كلاماً إلى غيره وصرّح، منذ البدء، أنه يسرد أحوال شرط مأزوم، آيته متحدث مختلف، لا يتحدث كالآخرين. يظهر موقف الروائي، الذي تلفه الأزمة، في المسافة التي تفصله عن السارد، الذي ينتج حديثاً متقطعاً، قلق المركز. كأن في الواقع ما يستعصي على القول الواضح، فيتوالد القول موزعاً على الوضوح والالتباس. يكون المونولوج الداخلي، في الحالين، تعبيراً عن واقع، تداعى معناه، تعيد بناءه تقنية أدبية مبدعة، توحد بين الروائي والسارد وتفصل بينهما في آن.

«بعد أن قتلتها، جلست على صخرة عالية». يبدأ المونولوج «بعد» القتل، الذي لا يصبح «بعد» إلا بعد مسافة زمنية، ذلك أن «ما بعد» الجنون حاضر مطلق، هو مزيج من الأحاسيس الغامضة والذكريات المتناثرة والمشاعر الملتبسة. ما قبل الجنون هو ما قبل الكتابة، وما «بعد» الجنون مستهل «الكتابة المأزومة»، التي عليها أن تنظم ما لا يمكن تنظيمه، وأن تدور حول نفسها طويلاً، كي تروض التشوش المتلاحق وتنتهي إلى نص كلي، يتكشف في توازن الكل واضطراب الأجزاء. تتخلّق جمالية الكتابة في تنظيم البوح الذي لا يمكن تنظيمه، أو في العلاقة المحسوبة بين الكلام المشوش والتنظيم الجمالي.

يحيل التنظيم الجمالي على زمنين متداخلين، أحدهما سائب تدور فيه ذاكرة مرهقة تروي حكاية مليئة بالفجوات، وثانيهما زمني تعاقبي يباطن الأول، يجمع نثار الزمن الأول ويضع فيه المعنى. وعن تفاعل الزمنين تصدر حكاية لها بداية غائمة، ونهاية واضحة المعنى. بدأت الرواية بجملتها الشهيرة عن القتل والصخرة العالية، وانتهت إلى خاتمة، من صفحة ونصف، تشهد على هدوء الزمن الأخير، الذي لم يبدأ هادئاً أبداً. إنه ترويض الزمن عن طريق اللغة الجمالية، إذ القتل هو اللغة التي تواجهه، وإذ التوبة هي اللغة التي روّضت الجنون.

أنتجت هدى بركات في «أهل الهوى» مسافة مزدوجة، تدلّل على واقع مريض وتبرهن عنه: مسافة أولى قوامها سارد ملتاث العقل عهدت إليه الروائية بالكلام نيابة عنها، ومسافة ثانية تترجمها «لغة جوهرية» تنقض اللغة النفعية البسيطة، وتختزل المواضيع إلى لغة شديدة الكثافة. كأن السارد، وهو ينسحب من واقع ينفيه ينسحب من «لغة واقعية» لا تقول شيئاً. تبني بركات، وهي تحتج على الواقع المريض بلغة ليست

منه، الرواية على لغة مكتوبة خاصة بها، تتخلق وهي تبحث عن المعنى في واقع افتقد المعنى. وربما تكون هدى، وهي تواجه لغة الحرب بلغة أخرى، قد بلغت باللغة الروائية مستوى شبه فريد. يقول نيتشه: «لما كانت الحرب والدة كل الأشياء الجيدة، فإنها أيضاً والدة كل نثر جيد». واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، وبسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة.

نقّبت «حجر الضحك» عن معنى التاريخ الاجتماعي بإحالات متعددة، تستدعي المدرسة وتهافت السياسة ورخاوة الثقافة والهوة بين الريف والمدينة. اكتفت هدى في روايتها الثانية بتاريخ ثانوي، هو تاريخ القيم والإيمان، كاشفة عن تشاؤم شديد، لا يطمئن إلى التاريخ ومعناه. فبعد أن لامست، في روايتها الأولى، السلطة السياسية متوسلة «مدرستها»، ساءلت، في روايتها الثانية، مجتمعاً واهن الأركان، لا يعرف الحب ولا الضحك الصحيح. يتقهقر التصور الروائي من التاريخ الاجتماعي - السياسي إلى التاريخ الأخلاقي، منتهياً إلى مجتمع فقد إيمانه الديني واتخذ من الكراهية ديناً جديداً.

«أهل الهوى» عمل روائي يحتشد بكتابة أدبية جوهرية لا يلتقي بها قارئ الرواية العربية إلا نادراً، عمل فاتن غير مألوف، صاغته المعاناة والاجتهاد والموهبة. في «أهل الهوى» كتبت هدى بركات روايةً مغايرة إنْ لم تكتب في سطورها اللامعة: الرواية.

3 - ملاحظة عن «حارث المياه»: التشاؤم المكتمل ورخاوة التاريخ:

ساءلت هدى بركات، في «حجر الضحك» التاريخ وهي تسائل «مدرسة رسمية» مدثرة بالبلاغة والتجهم. وفي «أهل الهوى» وضعت المجتمع المتقاتل في مجاز الكفر والإيمان، راجعة إلى تاريخ القيم، الذي تحدّد مقولاته، المرفوضة أو المقبولة، ارتقاء المجتمع وانحطاطه. في عملها الثالث «حارث المياه»، ابتعدت من جديد عمّا بدأت به، راجعة من تاريخ القيم إلى عالم الفن والجمال.

ينطوي الانتقال على تشاؤم صريح، وعلى كره لليقين وتطيّر منه. يظهر التشاؤم في التذكير بمبادئ الحب، وبمأساة الإنسان الذي لا يودّ أن يكون قاتلاً. ويتراءى اللايقين في الحوار مع الفراغ، دون السقوط فيه. وما «حارث المياه» إلا الإنسان الجميل الذي يبني، وَهْماً، عالماً جميلاً مسوّراً بالخراب. يبني بيتاً يداري به بؤسه ويموت بائساً، معتقداً أن في جمال «الحرير» ما يصدّ عنه الأذى ويمنع عنه الموت. بعد الإيمان، الذي يترك المؤمن مع مناجاته المغلقة، يأتي الفن، الذي يعد الإنسان بألوان

كثيرة ويسقط في الرماد. ومع أن في الفن ما يؤازر الروح، إذ الفن خلق وإبداع وابتكار، فإن فيه ما لا ينصر الروح طويلاً، فبعد الخلق يأتي الاضمحلال، وبعد المبدعين تأتي النار على الإبداع وأهله.

ولعل تطاير اليقين هو ما جعل هدى تصل إلى «تاريخ الفن»، وهو ما دعاها إلى التعامل مع مجاز لطيف رهيف واهن هو: القماش، الذي يمتع حواس الإنسان زمناً، ويسقط في الاضمحلال. لم تكتفِ السيدة بركات بمجاز قابل للتلف، بل عمّمت قابلية التلف ووسّعت آماد الاضمحلال. فـ«حارث المياه»، أي المبدع، عقيم يلتحف ببؤسه الذاتي ويموت وحيداً، جاء من أب لا يقل عنه وهناً وتداعياً، ومن أم مشبعة بالأوهام والرهافة الفارغة. ولن تكون ذاكرته، التي توقظ عالماً يوحي بالأناقة والتوازن السعيد المحسوب، إلا ذاكرة كاذبة تعوّضه عن معيش مثقل بالخلل. وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والازدهار، لا يختلف عن حال «بيروت»، في تاريخها الطويل، التي إنْ استقامت ضربتها الزلازل، فإنّ نسيتها الزلازل اجتاحتها الحروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه.

يلف الاضمحلال الحرير الفاتن وعاشق الحرير ومدينة على البحر، كلما وقفت انحطمت من جديد. إنها جمالية الأفول، التي تحوّل المعرفة إلى لحظة من أسى، وتبدل الكتابة إلى فعل حزين، وترى في الحرب ظاهرة طبيعية، طالما أن للإضمحلال بواباته المتعددة. المدينة الحقيقية سراب، و«مملكة القماش» الصغيرة المحوّطة بالأطلال سراب آخر. لهذا يبني «حارث المياه» في وسط المدينة الخربة بيتاً من سراب، يريحه أياماً معدودة ويسلمه إلى الموت. سراب فوق سراب وخرائب بشرية فوق أسواق خربة، واليقين في لا مكان. وما الكتابة إلا فعل يستجدي اليقين من اللايقين، ذلك أن الكتابة «قماش» آخر، مثلما أن الكاتب «حارث المياه» المختلف، الذي يحمل في ذاكرته أنقاضاً مستترة. هكذا تنفي «جمالية الأفول» الفن، فمادته واهنة وترضى بالزوال، وتندد برخاوة التاريخ، الذي يتكدس ركاماً ثقيلاً، يضنّ باليقين ويمنع السعادة عن الإنسان. لا ينبثق عن الخراب المعطى إلا خراب لاحق، يعقبه آخر أكثر شدة.

يقول كارل ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام 1844»: «إن تشكّل الحواس الخمس هو عمل تاريخ العالم كله من القدم حتى اليوم». رأت هدى بركات في «حارث المياه» الواقع الدامي وذهبت إلى عالم الحواس، حيث المنظر والملمس والمذاق والرائحة، وانصاعت إلى فتنة الحرير. كان في ذهابها رفض للحاضر وأشياء من اللايقين والضياع، وكان فيها تنقيب عن الحرية، فالحرية الإنسانية قائمة

في الحساسية الإنسانية. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها، بل أنها تكتشف الأشياء وصفاتها، وتعيد تخليق ما اكتشفته بطرق جديدة.

من حرب ضارية تقوض مدينة إلى إنسان يلهو بالأقمشة، إلى حواس ابتعدت عن صاحبها، حتى بدت مستقلة أو تكاد. تصل هدى بركات، وهي تحاور العين والملمس والرائحة إلى ذروة رهافتها، وتعانق التشاؤم المفتوح أيضاً، لأن كل ما تحاوره مُقْبَل على الزوال. تصل، وهي تساوي بين هشاشة الحرير وأعمدة المدينة، إلى منظور مأساوي للعالم، يساكن فيه الشعرُ الروايةَ، وتقاسم فيه الروايةُ الشعرَ خصائص كثيرة. ولعل هذا المنظور الشعري، الذي يحرّر الرواية من بعض القيود، هو الذي يضع في «حارث المياه» فتنة خاصة، ويهبها «دينامية» تحوّل الرواية إلى نص ممتع وسؤال مبهم، يبحث القارئ عن إجابته في الرواية وفي متاهة الاضمحلال الواسعة.

ترسم هدى بركات في رواياتها الثلاث مشهد الحرب، من زوايا مختلفة، مشهداً مفزعاً، صاغه تصور أخلاقي، اقترب من اليقين، قبل الحرب، وأقلع عن اليقين، بعد أن غادر «مدينة الحرب»، واستقر في لا مكان.

مراجع الدراسة :

1 – هدى بركات: حجر الضحك، دار رياض الريس، لندن، 1990.

أهل الهوى: دار النهار، بيروت، 1993.

حارث المياه: دار النهار، بيروت، 1998.

2 – أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

3 – بليز باسكال: خواطر، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، 1972.

4 – نيتشه: العلم الجذل، دار المنتخب العربي، بيروت، 2001.

5 – الحافظ مغلطاي: الواضح والمبين في ذكر من استشهد من المحبين.

6- A. Grabar: les orgines de l'esthétique médiéval. Eds: Macula, paris, 1992.

7- E. Auerbach: le cult des passions. Eds: Macula, paris, 1998.

8- Sites of vision edited by: D. M. Levin, MIT press, 1999 (المقدمة).

9- G. poulet: études sur le temps humains vol: 2, plon, paris, 1952 (الجزء الخاص ببلزاك).

ربيع جابر: صوت الكتابة وصدى التاريخ

كتب ربيع جابر، قبل أن يبلغ عشرين عاماً، روايته الأولى: «سيد العتمة»، كاشفاً عن طموح حقيقي برهن عنه لاحقاً. ذهب إلى زمن السيطرة العثمانية وإلى بطولات قاومت ظلمها، وذهب أكثر إلى فتنة الحكايات، التي تضيف إلى بطولة المظلوم الممكنة بطولات مشتهاة. كأن الحكاية حيّز حر سعيد يستضيف فقراء مرهقين وبطولات واسعة، قبل أن تهيل التراب على المظلومين وبطولاتهم.

كشف الروائي الشاب، بعد سنوات قليلة، عن طموحه في رواية متعددة الأشكال والمواضيع، تسائل «جبل لبنان» في القرن التاسع عشر و«بيروت الحرب الأهلية»، في العقد الأخير من القرن الماضي، وترجع إلى إيطاليا القرن الرابع عشر وإلى صين قديمة بعيدة وزمن أندلسي يلفظ أنفاسه الأخيرة. انجذب جابر، الذي كتب ثمان روايات في عقد من الزمن، إلى التاريخ المعيش والبعيد، واطمأن إلى «قوة المعرفة»، التي تحرّر المتخيل الروائي من عوائق الزمان والمكان، وترسل به طليقاً إلى حيث يشاء.

رالف رزق الله في المرآة : تبدّد المعنى واللواذ بالكتابة:

ما كان غالب هلسا، الذي عاش في المنفى ومات منفياً، من أنصار الرواية- الرسالة، التي تبدأ بمعنى جاهز وتنتهي إلى جاهز آخر، موزعة الفضيلة المنتصرة على الطرفين. ما كان يؤمن بالفضيلة الجاهزة، منذ أن أدرك مبكراً، أن الكتابة بحث، وأن معنى البحث يقوم فيه لا في ما انتهى إليه. فكل نهايات الطرق متوّجة بالضباب. كان مأخوذاً برخاوة الحياة اليومية، التي ترد الإنسان من تفصيل إلى آخر وترمي به إلى الفراغ. كأن فتنة البحث قاصرة على تجدده، دون انتظار مردود سعيد. وهذا البحث المتنقّل بين سؤال مرهق وآخر أكثر صعوبة، وضع في رواياته صمتاً مطمئناً، يعابث الكلمات ويمحوها في آن.

يستأنس ربيع جابر، في روايته «رالف رزق الله في المرآة» - 1997 -، بعالم غالب هلسا وبوقائع معيشة. تتنفس روايته كآبة حارقة، وتبني فراغاً مسكوناً بالموات عناصره: العزلة، المتاهة، الصحراء، التابوت، الصدأ والغبار.. تترجم الكلمات عالماً مقوّضاً، هامد الحركة صدئ المفاصل: الغرفة الباردة، المصعد الذي لا يُلبّي، السنترال المعطل، الهدوء الذي يكسوه الغبار.. يعكس العالم الخارجي أحوال من ينظر إليه، ويصرح الناظر بما يصدّ العين ويتلف الروح. مرآتان متقابلتان، أو مرايا متقابلة، تتكئ على الأنقاض وتعلن عن الأنقاض التي تراكمت فوقها.

تتكون الرواية في مجاز الكابوس. فالمكان الخارجي، الذي تترجمه الكلمات، رثيث قبيح، تفترشه جدران متآكلة وسيارات معطلة. والمكان الداخلي، الذي ينسحب إليه الإنسان من شوارع مرهقة، قبو - مخزن، كهف ضيق المساحة مقموع الإضاءة. وزمن التقوّض امتداد لمكانه الموحش، انسحب من الزمن أو هجره الزمن وانطفأ. فالساعة معطلة لا ضرورة لها، غائبة أو خربة صدئة، يستكمل إيقاعها المعطل قبحاً يقمع العين. وعلى المغترب أن يقيس زمانه بوسائل حصاره، كأن يعرف الوقت من «مستطيل الضوء الصغير»، من شعاع الشمس المتسلل من كوة ضيقة، من «الأذان» وهدوء الشوارع أو صخبها، من «انطفاء الكهرباء»، الذي يقنن ساعات الصحو والقراءة، من «الصداع» المتواتر، الذي يتحكم بالإنسان ويقهر رغباته القليلة. كل شيء في الزمن المريض يقصي الزمن السوي ويطرده، مقرراً مساحة الحرمان ومقادير الرغبات المؤجلة.

صاغ ربيع جابر، متوسلاً مراجع كثيرة، بطلاً إشكالياً، يعيش واقعاً لا يستطيع تحمّله ولا تغييره، لا يتعايش معه ولا يقبل به. يشير البطل، الموزع على العجز والاحتجاج، إلى أزمة مزدوجة: مجتمع فقد الوجود السوي والمعايير المعقولة، ومثقف فقد القدرة على التعامل مع مجتمع معطوب. تلف الأزمة الطرفين بشكلين مختلفين، فما يتعين أزمة لدى المثقف الأصلي يتراءى وجوداً سوياً للمجتمع الذي يعيش فيه. يرى المثقف إلى نسقه الأخلاقي، المحاصر بالوقائع اليومية إلى حدود الاختناق، وينظر المجتمع المقوّض إلى حاجاته اليومية المباشرة. يخلق الواقع القبيح شجاعة اليأس، أو اليأس الشجاع، الذي يدفع باليأس إلى حدوده المنتظرة، أي الموت.

تستولد الرواية فضاءها من متواليات تنشر العزلة والفَقْد والمعنى المستحيل. بيد أن التفاصيل تجتمع وتتقاطع في «فعل روائي»، يقرّر دلالتها عنوانه: الانتحار. كما لو كان الموت اللامرئي، الذي استقر فوق مجتمع ائتلف مع أزمته، يتكشّف مرئياً في مآل المثقف، الذي عاش أزمة مغلقة وانصرف. ولعل الفضاء الخانق الذي هجره المعنى، هو

الذي يضع في جزء الرواية الأول إيقاعاً جنائزياً متصادياً، يتردد إحدى عشر مرة: «كان يدعى رالف رزق الله»، معلناً رحيل المعنى مع رحيل «الأستاذ الجامعي». يعبّر الإيقاع المتكرر عن فساد العالم المترامي، مذكراً بقصيدة لوركا: «مرثية إغنسيو سنشت مخياس»، التي ردّدت بشكل إيقاعي: «في المساء، الخامسة: دقت الساعة ضبط الخامسة»، مذيعة هيمنة الموت وانتصاره.

ينفتح الجزء الأول من الرواية، وعنوانه «كان يدعى رالف رزق الله»، على انتحار مثقف توهم، في نقائه المستمر، المعرفة درباً إلى التحقّق، قبل أن يرى في الجامعة والثقافة والمجتمع عبثاً خالصاً. تبدأ الرواية بانتحار غامض الأسباب، وتنتهي بغموض الانتحار، الذي يجلوه المنتحرون، دون غيرهم. وبسبب المسافة المتجددة بين الانتحار الغامض والتعرّف على أسبابه، يتم الانتقال من مساءلة منتحر مفرد إلى مساءلة معنى الانتحار، ومن زمن ماضٍ «كان» فيه «مثقف إشكالي» إلى حاضر مطلق يتقصى معنى الحياة.

يقف الروائي، في الجزء الأول، على حدث مأساوي «كان»، وينتقل في الجزء الثاني إلى حاضر محوّط بالاغتراب. فبعد أن «قفز» المنتحر، في الجزء الأول، إلى البحر وتكسّرت عظامه، يأتي الجزء الثاني مشدوداً إلى «القفز» ومقيداً إليه، وهو ما يدل عليه عنوانه: «هل نقفز». وواقع الأمر، أن «البطل الإشكالي»، الذي صاغه ربيع جابر، يتوزّع على «الأستاذ الجامعي» المغترب، وعلى من يسعى إلى تفسير أسباب انتحاره. ففي سعيه إلى استنطاق حياة المنتحر، ينقب الباحث عن حقيقته الذاتية، التي تنطوي على منتحر بـ«القوة»، ويقتفي آثار «المغترب النموذجي»، ويسأل عن الفرق بين المنتحر الشجاع والآخر الذي ينتظر الموت الطبيعي.

يبني ربيع جابر إشكال الإنسان المستلب بمجاز: المرآة، التي ترد الوجه الظاهر إلى وجه لا يُرى، وترد الوجهين إلى مرآة لاحقة، تقف في نهاية الطريق. وعالم «ربيع»، الذي يطارد سراً في مرايا متوالية، عالم من المرايا المرعبة، يمتد من مرآة الصباح التي تصفع الوجه، إلى مرآة المصعد العنيد المنفّرة، إلى شرفة متواضعة تبادل فيها أحياء الأحاديث ورحلوا. يصير السر، بعد تكاثره، أسراراً جديدة، ويوطد اللايقين قاعدة مطلقة.

يبدأ الباحث بالكتابة، فما كتبه المنتحر مرآة لما هجس به، تتلوها الصور الفوتوغرافية، وعددها «اثنتان وعشرون صورة»، إذ كل صورة مرآة. وكل مرآة صورة عن مرآة أخرى، تتداخل جميعاً وتنفتح على الفراغ. وهذا الفراغ الذي لا يروض، يستدعي

مرآة الشاعر البرتغالي فرناندوبسوا، الذي مات ولم يبلغ الخمسين، مذكراً بالمنتحر الذي لم يتجاوز الخامسة والأربعين. ولن يكون الشاعر - المرآة، الذي أدرجه الروائي في نصه باقتصاد جميل، إلا مجاز الراحل والباحث عن أسباب رحيله في آن. نشأ يتيماً وكتب شعراً جميلاً وعاش وحيداً بلا زواج ولا أصدقاء ومات بداء قصور الكلى، وخلّف وراءه عدداً هائلاً من المخطوطات غير المنشورة، أمّنت له شهرة واسعة، بعد موته. إنه الإخفاق المختلف، الذي يلازم أرواحاً نظيفة تزهد بالنجاح في عالم مخفق، وترى نجاحها الوحيد في الانسحاب من زمن الرذيلة. يحتفظ «الإشكالي» بجوهره، ناجح ومخفق هو، يرفض ما لا يستطيع تغييره، ويرفض التكيف مع المرئي ويتكيف مع واقع مهجور، لا يطرق بابه أحد.

يضيف «ربيع جابر»، الذي تأمّل طبقات الإنسان المختلفة في صوره الفوتوغرافية المتتابعة، إلى مرآة الشاعر «المخفق»، مرآة غريبة لا يعوزها الالتباس، هي: مرآة الدب القطبي. «الدب عموماً، بفصائله السبع، هو أشد المخلوقات الموجودة فوق الأرض وحدة. والدب القطبي، على نحو خاص، يعيش حياته في وحدة لا متناهية. إنه لا يقيم أية صلات مع بني جنسه.. .. في الأرض المتجمدة يحفر نفقاً يتجاوز الخمسة أمتار. وفي نهاية النفق، الذي قطر فوهته نصف متر تقريباً، سيوسع الدب لنفسه مطرحاً تقارب مساحته مترين مربعين. هنا يتكوّم حول نفسه، وينام..». وحدة الدب القطبي مرآته، وهو في وحدته الصقيعية مرآة من يُؤْثر التطهر ويتطيّر من الاتصال، بل أن في وحدته اللامتناهية ما يضعه فوق الأرض وتحتها في آن. يقاسم «الباحثُ» الدبَ وحدته، ويتطلّع إليه بتعاطف وحنين، ويعطي القبو - المخزن، الذي يسكنه في بيروت، صفة «الكهف»، مساوياً بين ذاته والدب القطبي.

تتكاثر المرايا موطدة معنى الضياع. يساوي الباحث عن الحقيقة الدب في وحدته اللامتناهية، والشاعر البرتغالي الذي عاش يتماً مجدداً، وتعكس المرايا الثلاث «البطل الإشكالي»، الذي خاصم المجتمع ومضى. وعلاقات التطابق، التي توحد بين المنتحر بـ«الفعل» والمنتحر بـ«القوة»، تقود، لزوماً، البحث عن الحقيقة إلى إخفاقه المنتظر. يدرك الباحث أن معنى الانتحار قائم في حياة هجرها المعنى، وأن القبض على المعنى يقضي بالانتحار. هكذا عوّض المنتحر الأول خيبته بتعليم غيره أصول البحث عن المعنى، وعوض «المنتحر الثاني» إخفاقه بالكف عن الفضول وطرح الأسئلة. تحاورت المرايا مبينة أن معنى الحياة يقف وراءها، وأن معنى البحث موجود في معانقة العدم.

من يبحث عن الحقيقة يموت في الطريق. يتلو الجزء الثاني من الرواية، وعنوانه

«هل نقفز؟. سألني»، جزء ثالث صغير «.. .. ثم قفز». قفز الأول إلى العدم بمفرده، بعد أن أجهده الطريق، الذي راوغ الثاني وأخذ بيده إلى الحقيقة المميتة. يتكرر القفز هرباً من طريق لا نهاية له، ومن مرايا متلاحقة، تفصح عن رعب الطريق.

ينطوي مجاز المرآة على دلالات مختلفة، تساوي المرايا المتناثرة على جانبي الطريق. ففي المرآة يرى الإنسان صورته، ويرى في الصورة المبتذلة لغزاً، لأنه لا يستطيع الإمساك بصورته، كما لو كانت المرآة مبدأ لانفصال لا يعقل. وعن المرآة المراوغة صدرت مأساة نرسيس، الذي أدرك أنه «لن يتمكن أبداً من حيازة وجهه وصورته»، كما تقول الأسطورة اليونانية، التي أدرجها «ربيع» في روايته. يشتهي «نرسيس» امتلاك وجهه، ويشبع رغبته لحظة «الغرق». رأى وجهه في الماء وسقط غريقاً حين أراد امتلاكه. إن امتلاك الوجه هي الحقيقة التي بحث عنها «رالف» في الحياة، وعثر عليها بين الأمواج القاتلة. كأن في المرآة ما يشير إلى الحقيقة المنتظرة وإلى المياه العميقة التي ترقد فيها. فالمرآة تعكس الظواهر، أي الأشياء، وتترك الواقع في فضاء آخر، تعالجه مرآة أخرى.

ولعل لعبة المرآة، التي تختصر معنى الحياة والموت، هي التي تدفع بالروائي إلى العودة إلى لويس كارول، الذي كتب «أليس في بلاد العجائب»، وقصة عنوانها «الجنب الآخر من المرآة». وفي «الجنب الآخر» يقف وجه الإنسان الذي لا يمكن امتلاكه، لأن المرآة خادعة «تعبر عن الواقع، وتقلب أثره إلى الضد ما أن يصل إلى سطحها». غرق «نرسيس» حين ساوى بين الواقع وسطح المرآة، وأغرق «رالف» نفسه حين أدرك أن معنى الواقع يقوم في «الجنب الآخر من المرآة»، وأن سطح المرآة هو عالم الأشياء الخادع، الذي يقف وراءه الموت والمعنى معاً. ولم تعد «أليس»، التي انسلت بهدوء إلى «الجنب الآخر»، إلى الحياة إلا بفضل «الحلم»، الذي امتنع عن «رالف» وترك له «الكابوس». في رحلة «أليس» ما يستعصي على «الدب القطبي» الذي يرديه وعيه الشقي في الطريق.

يدور الحدث الروائي في زمن اجتماعي محدد وبالغ التحديد: «في صباح السبت 28 تشرين الأول 1995، أوقف سيارته، .. ..، وقفز إلى الفضاء. قبل أن يقفز مشرع ذراعيه كالصليب..». يتلو الحدث «الحرب الأهلية في لبنان»، ويشهد على آثارها المستمرة، التي تصرح بها حياة يومية معطلة، تحدّث عن حرب لم تنته، أو لم تكتمل بعد. بيد أن الوعي الروائي، الذي لا يطمئن إلى السطوح الخادعة، يدع الزمن اليومي في مكانه، ويقصد «زمن القيم»، الذي يكشف عن غياب الحرب أو حضورها.

ترى رواية جابر إلى زمن ما بعد – الحرب، قائلة بانتحار القيم وسيطرة الخراب، متكئة على عناصر ثلاثة: انتحار المثقف الذي لا يتعايش مع القيم الخربة، التفاصيل اليومية المتواترة التي تعرّي واقعاً بليداً وتذيع بلادته القاتلة، اللواذ بالمعرفة التي تُعين المغترب على تحمّل واقعه، دون أن تساعده على تفسير الواقع وتغييره. ولعل ما يعطي رواية «ربيع» كثافتها العالية هو أخذها بصيغة «الأبدال»، أو «القرائن»، التي تحقق وظيفتين: تضيء معنى الشخصية الأساسية، أي المثقف – المنتحر، بجملة من العلاقات الفنية التي تساويه، أو تقترب منه، بدءاً بالشاعر البرتغالي وصولاً إلى «الدب القطبي»، مروراً بالباحث عن أسباب الاغتراب، الذي ينتقل من كتاب إلى آخر ويلتمس من «المكتوب» نعمة الأمان الهاربة. تتراءى الوظيفة الثانية في معنى الإحالات الفنية المتكاثرة، التي تنتهي جميعاً إلى «الكتب»، وتمزج بين الكتابة والأسى.

توسّع صيغة «الأبدال» السؤال ولا توسّع إجابته، تلك الضيّقة المراوغة الهاربة. فوراء «مرآة الماء»، يمدّ الموت شباكه منتظراً، ووراء «مرآة الدب» تستقر العزلة الباردة، ووراء «مرآة أليس» يقف واقع آخر يحتشد بالمرايا، كما لو كان الدخول في المرآة يدمي الوجه لا أكثر، ووراء «مرآة بيسوا» يسكن معنى لا يعرف السعادة: إنه الموت والكتابة، أو الكتابة عن الموت، أو الكتابة المتبقّية كحقيقة أخيرة بعد الرحيل المأساوي للإنسان الذي أدمن الكتابة. كل شيء يندثر، تاركاً كتابة تدل عليه، يستوي «نرسيس» و«الدب» و«لويس كارول» و«رالف رزق الله» والشاعر، الذي أشهرته الكتابة بعد رحيله. يكتب «فرناندو بيسوا» في «كتاب اللاطمأنينة»: «بلا أوهام نعيش بالكاد من الحلم الذي هو وَهْم من لا قدرة له على امتلاك الأوهام. وباقتياتنا من ذواتنا نزداد ضآلة، لأن الإنسان الكامل هو الإنسان المتجاهَل. وبافتقادنا للإيمان أصبحنا نعيش دون أمل. وبفقداننا الأمل لم تعد حياتنا نحن هذه التي نحياها. ومع افتقارنا لأية فكرة عن المستقبل أصبحنا فاقدين لأية فكرة عن الحاضر. معنا ميتة ولدت طاقة الكفاح.. ..». يذهب الإنسان الذي فقد معنى الحاضر والمستقبل إلى الموت، يموت قبل أن يصل إلى الموت، ويكتب عن مينائه المنتظر قبل الوصول إليه.

صاغ ربيع جابر فضاء «اليأس الشجاع» من «أبدال» أضاعوا معنى المستقبل بعد أن أضاعوا معنى الحاضر، وانسلّوا بهدوء إلى مملكة الموت. كل «بديل» يناجي آخر سيلحق به، أو «بديلاً» سبقه إلى الميناء الأخير. شيء قريب من «هذيان» بيسوا في رواية «أنطونيو تابوكي»: «هذيان». لم يذهب ربيع جابر إلى الشاعر البرتغالي بل التقى به، حاوره في أشياء كثيرة، واطمأن إلى فكرة الكتابة، التي تختصر ما جرى إلى كلمات.

ذلك أن الكتابة هي المعنى الأخير، الذي يحتفي بما جرى قبل كتابته، ويزهد به بعد أن يرقد هادئاً في سطور كثيرة. وعلى هذا، يروّض الروائي «الانتحار» في الكتابة لا خارجها، كما لو كانت الكتابة رثاء لقيم لا تتحقّق، يحملها مثقف مهجور، عليه الرحيل وحيداً إلى «ما وراء المرآة». لذا يبدو المثقف الراحل مسيحاً جديداً مغترباً، لا أنصار له ولا رسالة، جاء من القيم وإلى الموت ذهب. «شرع ذراعيه كالصليب»، تقول الرواية، وفارق دنياه مصلوباً على متاهة «الفراغ الاجتماعي»، الذي يبدد معنى لا يعرف التواصل معه.

أخذ الاحتجاج على المجتمع شكله الأكثر تطرفاً: الانتحار، الذي يتهم وجوداً متدهوراً ينشر الاغتراب في بطل إشكالي، التفت به «نظرية الرواية» في القرن التاسع عشر.

2 - الفراشة الزرقاء : جمالية الحكاية والسخرية من التاريخ :

قاس ربيع جابر في «رالف رزق الله في المرآة» هشاشة مجتمع، متوسلاً مغترباً نموذجياً في فترة من الزمن قصيرة، وانتهى إلى حديث عن: الفراغ القاتل. يحتفظ الروائي في «الفراشة الزرقاء»، وهي تزامن الرواية السابقة-1996- ، بمبدأ الاغتراب، ويلاحقه في فترة زمنية واسعة، أكثر من قرن من الزمن، ويخلص إلى فراغ جديد، أقل وضوحاً وأكثر وجعاً. فعلى خلاف الرواية الأولى، تعابث الثانية تاريخاً ما هو بالتاريخ، وتلاحق حشداً متنوعاً من البشر، وتضعه في نهايات متماثلة، موجعة.

تتكئ «الفراشة الزرقاء» على ذاكرة ماكرة، تتوزع على التذكر والنسيان والبوح الطليق والمعلومات الدقيقة، وعلى فتنة الحكايات. تتوالد الحكايات في فضاء تحرّر من الزمن التتابعي، ولم يتحرر منه، كما لو كانت الكتابة تنسج نصين متقطعين، يصل أحدهما حكاية بأخرى، بعد حين، ويعلّق ثانيهما على الحكايات ويمدّها بدلالة جديدة. تبدو الحكاية بسيطة، قبل تكاثرها، وتتعقد، بعد التكاثر، وتصبح سؤالاً. كأن الكتابة دليل مراوغ يمكر بصاحبه، يرضيه ويأخذ بيده، ثم يلقي به في متاهة الغموض.

تبدأ الرواية بنبرة مغسولة بالبراءة: «هناك في البداية حكايات جدتي عن أخيها الصغير.. ...». وتتوطد البراءة الخادعة لاحقاً، كأن نقرأ بعد خمسة سطور، وفي صفحات لاحقة أيضاً: «سأكتب رواية قلت. وقلت أنني سأبدأها بجنازة جدتي». توحي البداية بنبرة طفولية، توسد الحكاية أرضاً لطيفة، تجاورها حكاية أخرى، تمحوها وتعيد كتابتها بوضوح أكبر. وعن الزمن المتناثر بين حكايات متفرقة، يصدر زمن روائي كثيف ينفي البداية الخادعة.

وضع «ربيع» في روايته تصوّراً روائياً مركباً، يعطف زمن الفرد الضيّق على «زمن تاريخي» أكثر اتساعاً، ويحوّل الزمنين إلى حكايات متفرقة، تسجّل الوقائع وتسخر منها. أنتجت هذه العلاقات، المؤسسة على زمن إنساني يستثير الشفقة والسخرية معاً، تصوراً روائياً تراجيدياً، يسرد عطباً إنسانياً عصيّاً على المعالجة، ينوس بين عبث الصدفة وسطوة الموت. فالحكايات المتوالية تنتهي إلى غير ما بدأت به، وتؤول إلى غير ما وعدت به، مصرحة بالانزياح الموجع بين ما رغب الإنسان به وما آل إليه.

تتخلّق «الفراشة الزرقاء» في سيرورة كتابة محددة، تخترقها مقولات أربعة، تحاور الزمن وتغلق الحوار على الفجيعة. وأول المقولات: انزياح الطريق، الذي يدلل على هشاشة الوجود الإنساني، الذي يخلق الرغبة ويخطئ وسائل تحققها. وثانيها: عنف الموت، الذي يختصر وجود الإنسان إلى نهايته، ويخلع على النهاية رداءً زرياً. وفتنة الحكايات هي المقولة الثالثة، التي تضع الإنسان في تاريخه، وتضع التاريخ في حكاية لاهية، جاءت من النسيان وذهبت إليه، ناشرة في الفضاء سخرية سوداء، تساوي بين الصغير والكبير، وبين النافل والهيّن والمهيب والجليل. ورابع المقولات عنوانها: مفارقة الكتابة، التي تحتفي بموضوعها قبل كتابته، وتزهد به إن انتهت منه، كما لو كانت الكتابة فعلاً ملولاً، يستولد القصور لحظة ويشعل النار فيها لحظة أخرى. تتكون الكتابة في المقولات وتكونها، مبيّنة أن في الظاهر المكشوف وجهاً محتجباً، وأن المفرد الحكائي تابع للجمع الحكائي الأخير وخاضع له.

«الفراشة الزرقاء» رواية مأخوذة بمعنى الزمن، كما أراده الوعي الروائي أن يكون، سطوة لا بداية لها ولا نهاية، تقع على الإنسان وتترك آثارها على رغبات لا يراهن عليها. تبدأ بـ«العجوز»، التي لم تكن عجوزاً، وتعطيها حكاية تتشجّر إلى حكايات، تنتظرها نهايات متماثلة. تحكي الحكايات المتشجرة أحوال أصحابها وهي تحكي عن أحوال «العجوز»، مؤكدة الأخيرة محوراً حكائياً، تلتف حوله الحكايات زمناً وتتداعى. و«العجوز»، التي لم تكن عجوزاً، موضوع متعدد الجهات، مرّ عليها الزمن في أطوارها المتعاقبة، من الطفولة البريئة إلى أرذل العمر، واختبرها الزمن في أحوال مختلفة، وجوهها التعاسة والألم والجوع، وصادفت بشراً فاجعي المصائر. وهي في مراياها المتعددة صورة عن الإنسان، الذي يقوده الزمن ويمكر به: تحب أخاها الصغير الذي يموت، يحبها إنسان ويتزوجها آخر وترث ثالثاً، ولا تستطيع إغلاق عيني الإنسان الرابع، الذي تمنّى عليها أن تغلق عينيه حين يموت. تختلف إلى مصائرها المختلفة، وتتقاطع فيها مصائر لا تقل اختلافاً. فالإنسان الفقير الذي أحبها، يدرك الثروة في بلد آخر،

ويمنعه المرض عن التمتع بها. والزوج الذي استقر مع فقره، يغادره الاستقرار مع اقتراب النعمة، والفرنسي الذي قضى عمره يبحث عن فراشته الزرقاء يمضي خائباً.. .. وسارد الحكايات، الذي يعيّنه حضوره المستمر شخصية بين الشخصيات الأخرى، له حكايته الموازية، التي تبشر بالسعادة وتقع على الفراغ. ينزاح كل إنسان في حكايته عمّا قصد ورغب، وتخلق الحكايات مجتمعة انزياحاً له شكل القانون. كأن الكتابة لا تكون كتابة إلا إن اتخذت من الهش الإنساني مركزاً لها.

يضع الانزياح الإنسان داخل نفسه وخارجها: يضعه داخل نفسه وهو يتمنّى ويرغب، ويضعه خارج نفسه وهو يصل إلى شيء آخر. ومع أن الفلسفة المتفائلة تنجذب إلى معنى «التجربة» ولا ترضى بمعيار الخديعة، فإن الفلسفة الروائية تنكر «التجربة» وتضع الموت في نهاية الطريق أو بدايته، مؤكدة المفرد المشخص لا تجريده النظري. فلا حكاية إلا بإنسان معروف الاسم محدد الميلاد أو محدد الميلاد والموت. والتحديد، في شكله المأساوي، هو الذي يفتح الحكاية ويغلقها، ويدرج فيها الموت، ويأمر الحكايات جميعاً أن تنتهي، وأن يكون الموت هو النهاية الوحيدة. تأتي الحكايات من حيثما شاءت، زمن الميلاد والصبا والشباب، وتذهب إلى ما شاء لها الموت. وبسبب القانون، الذي يفرض الموت والانزياح، تنتهي «العجوز» رطبة متهالكة وأقرب إلى التفسخ، ويمضي الفرنسي عاشق الفراشات وحيداً على شاطئ البحر، اقتلع البحر عينيه وعاشت الديدان في أنفه، ويموت الزوج غريقاً، ويصرع المرض الباحث عن الثروة في بلاد الغربة، ويغيب أخوه وحيداً في «نُزُل» أراده علامة انتصار. تطال يد الموت العنيف الإنسان في كل زمن ومكان، الطفل الذي له عظم الطيور، والمرأة التي تأنس إليها الفراشة، والفلاح الفقير الذي سكت في هزيع الليل، والسجين المصدور الذي أسعد غيره، والزوج الباحث عن الراحة الأخيرة، والشاب الطموح الذي أحب وسافر.. .. والموت، في هذا، يختار ما شاء من الأشكال: ذبول الطفل، مرض الشاب، غرق الشيخ، تفكك العجوز، الموت عشقاً، الموت كمداً، الموت جوعاً، الموت تحت أنقاض كوخ طمره الثلج، وصولاً إلى وصية مكتوبة، محا الزمن سطورها وعفّ عن سطور قليلة.

يسرد الموت المهيمن وَهَن الإنسان وهوانه، ويسخّف كل أثر إنساني، صاغه مفرد شديد الطموح، أم جماعة متعددة الحكايات. ولن يكون التاريخ، في الحالة هذه، الذي أدرجه الروائي في نصه بجدية لا تعوزها الأحداث الموثقة، إلا مفارقة ساخرة، ذلك أن الموت الموسّع يحوّل كل ما تبقى إلى أطلال. يحضر التاريخ إلى النص الروائي، ويسخر النص منه مرتين: مرة أولى بالتصوّر التراجيدي للعالم، الذي ينصّب الموت

حقيقة وحيدة، ومرة ثانية بالتقنية الحكائية، التي تعطف حكاية على أخرى، وتمحو الحكايات جميعاً. يُوهم النص بالاحتفاء بـ«التاريخ» ثم يدرجه في حكاية متلاشية ويطلق ضحكة عالية. تحدّد الرواية المجال الزمني الذي تتحرك فيه، الممتد من 1840 – 1952 تقريباً، وتضع فيه الوقائع التاريخية التي تميّزه: «الانجذاب الفرنسي» القديم إلى لبنان وصناعة الحرير وحكم جمال باشا والجوع الكبير ومجيء الجيش الفرنسي، والاستقلال الذي تشي به الأزمنة المتتابعة. بل أن الروائي، الذي يحسن المعابثة، ينقب عن تاريخ مولد «جدته» القائم «على أغلب الظن سنة 1901 أو 1902»، الذي تضيئه تواريخ سابقة ولاحقة، تبيّن زمن الفعل الروائي وتحدده زمناً تاريخياً في آن، شهد «وقائع تاريخية كثيرة».

نقرأ في الصفحة 53 ما يلي: «بين عام 1847 و1850 تأسست في جبل لبنان أربعة معامل أخرى للحرير.. عام 1860 حصلت الحرب الثالثة بين الدروز والموازنة. وعقب هذه الحرب دخل الجيش الفرنساوي إلى لبنان تحت قيادة الجنرال بوفور.. وبعد الحرب الثالثة نفي مئات الدروز إلى طرابلس الغرب وإلى بلغراد.. وبعد موت فرتوني بورتاليس خلال ثلجة شباط 1882، ورث ابنه الوحيد بروسبر المصنع.. وبعد ثلاثين سنة، خلال عامي 1913، و1914، ستكتشف جدتي الحياة الحقيقية لدور الحرير.. ..». توحي السطور، وسطور أخرى غيرها كثيرة، بانشداد الروائي إلى «التأريخ الدقيق»، الذي يشمل الوقائع الداخلية والخارجية، ولا يمتنع عن الشخصيات الروائية. يعطف النص الروائي المتخيل على «الوقائعي»، ويشتق من الأخير متخيلاً خصيباً، ويذيب العلاقتين في فضاء الكتابة.

يقع قارئ النص، وهو يتأمل «التأريخ الدقيق»، على شكلين لا متكافئين منه، يتمثّل المسيطر منهما في تدقيق «الوقائع الخارجية»، كأن نقرأ: «أشغال جر مياه نهر الكلب إلى بيروت. وهي الأشغال التي تعهدتها شركة تونان الفرنسية لفترة قصيرة ثم باعتها إلى شركة ووتر وركس – كومباني الإنكليزية في عام 1871.. ص: 24. في عام 1840 قرر الفرنسي نقولا بورتاليس إنشاء كرخانة لحل الحرير في جبل لبنان ص: 52». والميتم كان بإدارة راهبات البيزنسون. وتمويله كان يأتي من شركة «أرملة غيران وأولادها»، وهي شركة فرنسية اشترت كرخانة بلدة القرية في عام 1900 وأدخلت آلات غزل حديثة إلى لبنان.. ص: 55.. تأهبن للسير في طريقهن المعتادة – الطريق التي شقها فرتوني بورتاليس قبل أكثر من نصف قرن، فكانت أول طريق فرعية شقت من طريق الشام – بيروت الرئيسية.. ص: 84، اكتشف الأطباء (وهم أجانب) أن.. .. ص: 132 كان ذلك في

عام 1920، وكان الجنرال غورو يتأهب لإعلان دولة لبنان الكبير ص: 104». لا تتعيّن «الوقائع الجديدة»، رغم تأريخها الدقيق، وقائع تاريخية، لأكثر من سبب. فهي أزمنة وافدة تنتج وقائع منفصلة، تغدو ترحل، مخلّفة عادات هجينة وبعض الذكريات. بل أنها تبدو أزمنة فردية، أو أزمنة لها مصائر الأفراد، تحكي عن رغبات وأهواء، وعن «زمن محلي» رخو ضعيف المقاومة. تأتي عائلة «بورتاليس» إلى لبنان حوالي عام 1840، وتنتهي بعد ثمانية عقود تقريباً، مجذوبة إلى الحلم والفضول و«سحر الشرق». يصل «الأب» مرتاحاً، ويبقى «بروسبير» الغريب الأطوار، إلى أن يموت وحيداً على شاطئ البحر، متحوّلاً إلى حكاية. يتناثر الزمن بتناثر «الوافدين» ولا يتقدم، وتتبقى الذكريات و«المواقع»، التي تؤول إلى «وافد» آخر. لا تنتج «الوقائع الجديدة» إلا ما رغب به الإنكليزي والفرنسي و«الطبيب السويسري»، مبقية اللبناني حيث «كان»، يعمل إلى أن يموت ويلتمس العون في بلاد الغربة. فـ«الإسكافي»، الذي انتظر «تعويضه» من الجيش الفرنسي، مات غرقاً، والشاب الطموح، الذي هرب من فقر بلده، مات مصدوراً في الغربة. كأن في الوافد والمحلي زمنين متجاورين، يعبث القوي منهما بالضعيف، ويبقى القديم في مكانه منهدم الحركة. لذا، لا يشير «التأريخ الدقيق» في «الفراشة الزرقاء» إلى تاريخ دقيق، بل إلى تاريخ هجين، يراوح ويتوسع ولا يتقدم، لأنه يتقدم نحو ذاته لا أكثر: فهو تاريخ هجين في علاقته بالزمن المحلي الذي تعبث به أطراف خارجية كثيرة، وهو «تاريخ دقيق» في علاقته بالزمن الأوروبي، الذي يعبث بغيره ولا يعبث به أحد. إن كان «التأريخ الدقيق» مسيطراً في علاقته مع «الوافد الغريب»، فإنه واهن الحضور في علاقته مع «الوقائع المحلية». والرواية في هذا نبيهة ولها أسبابها، ذلك أن المحلي، الذي تدور فيه، راكد ولا جديد فيه، يفعل إنسانه ما فعله منذ قرون. والفعل المقصود يتوزع على اتجاهات ثلاثة: الطبيعة، السلطة، وعلاقات البشر فيما بينهم. تتمظهر الطبيعة سلطة طاغية قديمة، تقوض إنساناً لا يقدر على ترويضها، تقمعه بثلوجها وجفافها وأعاصيرها وجرادها وحرارتها اللاهبة، دافعة به إلى الموت والجوع والهجرة. وإلى جانب الطبيعة تقوم سلطة قديمة أكثر ظلماً، جمال باشا وما شابهه، ترى في الرعية وجوداً رخيصاً، تحتاجه في الحرب وأعمال السخرة وحراسة القصور. لذلك يبدو الفرنسي «غورو»، الذي يستولد لبنان الجديد من خارطة متخيلة، أكثر رحمة من «جمال باشا»، فالأول يقمع ويكتفي، والثاني يستخدم الأهالي بأجرة معينة ويدفع «تعويضاً». أما علاقة البشر ببعضهم فمجسدة في جوع وجهل يتوزعان على الجميع، وفي حروب الدروز والموارنة المتوالية، إذ الإقدام المتبادل في المعارك يستقدم سلطة أجنبية. يتقدم التاريخ نحو ذاته مرة أخرى، مع فرق جوهري: يتقدم في الحالة الأولى

نحو ذاته ذاهباً إلى مرجعه الأوروبي الأصلي، وهو يتقدم نحو ذاته في الحالة الثانية لا أكثر، أي يراوح إلى تخوم التداعي.

لا تاريخ في الحالين، ولا ما يستولد تاريخاً حقيقياً. يخترق الزمن الوافد الموقع الذي اختاره، تاركاً ما تبقى في زمنه القديم. كأن ينشئ «بروتاليس» كرخانة لحل الحرير في لبنان، أو ينشئ الدكتور شارل مستشفى، أو أن يقترح غورو إقامة «لبنان الكبير». زمن جديد يضاف إلى الزمن القديم ولا يلغيه، يشوهه ويبتر أوصاله ولا يقضي عليه. أما الزمن القديم فلا يخترق إلا ذاته، يعيد إنتاج ما كان، ولا يمنع الزمن الوافد عن إنتاج ما يريد. يرجع الزمن الوافد إلى حيث جاء، لا يمنع الجراد ولا يعوق الطاغية القديم، ويراوح الراكد حيث كان، وقد ازداد وهناً وتفككاً، لأن «الوقائع الجديدة»، زادت أوصاله المتقطعة تقطعاً.

يقترح الزمن الهجين، الذي يشوه فيه الوافدُ القديمَ ويبقي عليه، تقنية الحكاية، التي تسرد أزمنة حكائية منفصلة عن بعضها، وتُرجع الحكايات كلها إلى حكاية واحدة مغلقة، أفقها الواضح الوحيد هو: الموت. يساوي كل إنسان حكاية شفافة مغلقة، ذات بداية ومسار ونهاية، حكاية دائرية تلتف على ذاتها، تمحو فيها النهاية البداية، وتستبقي الفراغ. وبسبب الموت العنيف، كما الانزياح الذي يستبد بالشخصيات جميعاً، تتحوّل الحكايات كلها إلى حكاية واحدة، تروي أحوال بشر متساويين في فقرهم وانهدامهم، وتنفتح على الخواء. فلا تاريخ يميّز بين الشخصيات ويفاضل بينها، ولا شخصيات متصارعة تتمرد على المعطى وتثور على الوافد.

يتلاشى التاريخ، بمعنى التمرد والقطع والتحويل، ويتبقى زمن سائل، يأخذ بيد الشخصيات حيث أراد، دون ممانعة. ينتهي التاريخ، الراقد في لا مكان، إلى حكاية، تتلامح برهة ثم تموت، حال «الفراشة الزرقاء»، التي لمحها الفرنسي الغريب الأطوار، وضاعت منه إلى الأبد.

هجا الروائي الماكر المستقبل، حين استدعى ماضياً ميتاً شحيح القيمة، فآفاق المستقبل هي من ظلال الماضي. كان هناك بشر وماتوا، عاشوا ماضياً لا تاريخ فيه، طافحاً بالحكايات. فلا حقيقة ترجى، لأن الحقيقة تأتي من التاريخ وتستلزم وجوده، على خلاف الحكاية التي تهيأ المتعة، وتزهد بالحقيقة. وبهذا المعنى يتحوّل الماضي إلى فضاء زمني شاسع، ينشد الإنسان فيه متعة الحكايات، وينسى «حكمة التاريخ»، التي لا وجود لها. وهذه المتعة، التي تستدعي «الحقيقة» وتسخر منها، هي التي تراصف الحكايات وتجعلها متساوية الدلالة، فما التاريخ إلا حكاياته، التي يحوّلها

انقضاء الزمن إلى حكاية واحدة. وما الحكايات إلا أصوات زمن ابتعد متساوي الأصوات، تستوي حكاية جورجي زيدان، الذي ذهب إلى مصر وأسس مجلة الهلال، مع حكاية الطفل الذي هدّه الذبول، وتعادل حكاية «بروسبر»، الباحث في علم الفراشات، حكاية السجين المصدور الذي مات في سجنه، وتطابق حكاية الجنرال غورو حكاية «الجدة»، التي رأى فيها عالم الفراشات فراشته الزرقاء التي يبحث عنها. ليس غريباً، والحالة هذه، أن تتخفف الحكايات من مفهوم «السبب»، وأن ترسل بثنائية العلة والمعلول إلى الحقيقة التاريخية، التي لا وجود لها. يتحرك البشر بخفة طاغية، دون تأمل أو تدبير، كما لو كانت الدروب تستقدمهم، قبل أن يذهبوا إليها.

يتجلى الفضاء الحكائي مأساوياً في ذاته وساخراً في تأويله التاريخي: مأساوي هو حين يختصر حكايات البشر جميعاً، صغاراً كانوا أم كباراً وافدين أم محليين، إلى حكاية الموت المنتظر، مدركاً أن في التكرار سخرية، وأن في التكرار الساخر عبثاً وحزناً راسخاً في آن، وساخر هو حين يؤالف بين مصائر بشر كان في حياتهم أكثر من فرق واختلاف. تنطلق الحكايات متعددة، وتنتهي إلى مآل لا تعدد فيه يستقدم التأويل ويطرده معاً. فلا تأويل إلا بالمتعدد، على خلاف ماضٍ متناظر ترسب في حكاية ممتعة. عبّر الروائي عن التأويل الساخر، الذي ينفي التراجيدي الحكائي، بتقنية مطابقة متعددة العناصر: اختزل الحدث التاريخي إلى تاريخه الرقمي، إلى تراصف الأعداد التي تعين زمنه لا اكثر. كأن الجنرال الفرنسي هو الجملة التي صاغته كتابة، تتلوها جملة لاهية لا تقل عنها دلالة. فلا ضرورة للتفصيل والتعليق والمحاكمة، طالما أن «غورو» أتى وذهب، وبقي «المكان» على حاله، بل بقي كما كان قبل مجيء الجنرال الفرنسي ورحيله. كأن «غورو» يستدعي، روائياً، «التأريخ»، الذي يراصف الوقائع، لا «التاريخ» الذي يعيد خلق البشر وهم يعطونه ولادة جديدة. وإضافة إلى هذا، نفى الروائي الزمن التاريخي الخطي، الذي ينتج تتابعه المستقيم «غائية فاضلة»، بزمن متقطع متناثر لا ضابط له، كما لو كان زمن الذاكرة اللاهية سيداً لكل الأزمنة. تأتي الحكاية وتعقبها حكاية أخرى، منفصلة عنها تنتمي إلى زمن آخر. يمزق الزمن الحكائي «الزمن الخارجي»، يتداخل الحاضر والماضي ويتمازجان، ذلك أن تعاقب الأزمنة هو تعاقب الحكايات، الذي تمليه ذاكرة، تعبث بالأزمنة جميعاً. ينفي اختلاط الأزمنة الزمن التاريخي المتعاقب، الذي يوهم بالتقدم وبزمن كيفي جديد، يَفْضُل حاضره ماضيه، ويتجاوز مستقبله الزمنين معاً. يتلو العنصرين السابقين، التقطيع الروائي، إذ كل «حكاية» تسخر مما سبقها، وتنزع عما تلاها هيبة محتملة. الحكاية هي الحكاية، مادة للتسلية، دون النظر إلى موضوعها، الذي يشير إلى ما «كان»، محا ابتعاده ألوان

العواطف المحتملة. تتساوى في الحكايات المتباعدة جميع النهايات، مقررة متعة الحكاية غاية مسيطرة. يضع الروائي في الصفحة: 47 مقطعاً قصيراً عنوانه: (أنطون يعود)، مكوّناً من أربعة أسطر تنتهي بالجملة التالية: «والصدمة جعلتها تشهق». بعد الصدمة المفترضة لن يأتي الأسى بل مقطع جديد عنوانه: (والآن.. شاي)، ينتهي بالكلمات التالية: «سأكتب رواية، قلت. وقلت أنني سأبدأها بجنازة جدتي». يضع الروائي في نصه سخرية سوداء، هي التعليق المتناوب على مشهد تاريخي واسع، لا تاريخ فيه.

يعبث المكر الروائي بالتاريخ طليقاً، يستقدمه موثقاً وشديد التوثيق، موهماً بالترصن والاحتفاء، ويمحوه بتوالي الحكايات، التي تساوي بين الوقائع الكبيرة والعارضة، بل أنه لا يوثّقه ويمعن في التوثيق إلا ليعبث به ويمعن في اللعب والمعابثة. وبفضل هذه المفارقة الساخرة، التي ترفع التأريخ الدقيق عالياً وتدفع به إلى الحضيض، يتكشف التاريخ تراجيدياً وكوميدياً في آن، أو تراجيديا كوميدي التأويل، بشكل أدق. فما بدا، في ظاهره التراجيدي، قريباً من العلم والدقة والحقيقة، تحوله المتواليات الحكائية إلى علاقات جمالية خالصة، معلنة أن «علم التاريخ» لا وجود له، وأن المجال المتاح يقبل بـ«علم الجمال» لا أكثر. لا حقيقة خارج الكتابة، ولا جمال إلا ما قررته الكتابة وارتضت به. وهذا ما يعلن عنه مجاز «الفراشة الزرقاء»، التي تلامعت برهة وانطوت، محيلة على عجوز لطيفة، بدت ذات مرة فراشة زرقاء، ومحاها التداعي.

كتب الروائي في الصفحة ما قبل الأخيرة، وتحت مقطع عنوانه «سؤال» ما يلي: «أقدر الآن أن أبيع النزل. أقصد بعد الانتهاء من هذه الرواية. فالكتاب ينوب عن هرم. أوليس كذلك؟ النزل يجب أن يبقى كي لا تموت الحكاية. أما الآن وقد كتبتها، فما الضرورة من بقاء النزل؟» يطرح الروائي في أسلوبه المعابث، سؤال الكتابة. فـ«النُزُل» هو ما ورثه من «جدته»، والرواية هي حكاية الجدة التي ورّثته نزلاً، والكتابة هي ما حفظ العلاقتين واستغنى عنهما. يتراءى الموضوع فاتناً قبل الكتابة، ويصبح فائضاً عن الحاجة بعد كتابته. فكتابة الموضوع هي موته وبعثه في آن: يموت في وجوده المستقل ويبعث في علاقات الكتابة. لكن الكتابة، وهي تحيي وتميت، لا تترك الكاتب سليماً. فبعد أن كتب ما أراد، وتحققت رغبته وانتهت، يعود إلى الحرمان من جديد. ذلك أن الكتابة اعتناق الرفض والعزلة، والتوقف عنها عزلة جديدة تؤرقها عزلة مريرة سابقة.

تتلاشى المواضيع بعد كتابتها، تستقر في جوف حكايات متحقّقة، خلفت الكاتب

وحيداً وبلا زمن. فقد حاكي ذكرياته ودفنها، وأودعها زمناً لا زمن خارجه، لأن «النزل المكتوب» هو النُزُل الحقيقي الوحيد. يوهم ربيع جابر قارئه بالرجوع إلى «التاريخ»، كي ينزاح عنه مكتفياً بـ«التأريخ» الذي تُختصر حكاياته المتعددة إلى حكاية الموت الوحيدة. لكنه في انزياحه من «التاريخ» إلى «التأريخ»، ينتج التأويل الروائي للتاريخ، الذي يتأمل التاريخ بجدية عالية وإخلاص كبير، ويعثر فيه على السخف واللامعنى. كأن في رواية ربيع جابر ما يقول: إن الزمن الحكائي عن التاريخ هو الزمن التاريخي الوحيد، الذي تصوغه حكايات مكتوبة وكتابة تقتات بالحكايات وتخلقها في آن. في «الفراشة الزرقاء» وصل ربيع إلى عمل روائي بهيّ الإتقان، يبني التاريخ بحكايات منه ويحاكمه بعبث ساخر لا يتخفّف من الأسى.

3 - يوسف الإنجليزي : كل الطرق تفضي إلى الخيبة :

تحاوَر الوقائعي والمتخيّل في «الفراشة الزرقاء»، وأعطيا نصاً روائياً، يسرد التاريخ ويؤوّله. استأنف ربيع جابر، بعد ثلاث سنوات، تصوره الروائي السابق، في عمل أكثر طموحاً وتعقيداً، هو: «يوسف الإنجليزي». تجلى الطموح في العمل على إلغاء الحدود بين الوثيقة التاريخية والإبداع الروائي، كأن يتحاورا ويتساكنا ويحتفظ كل منهما بالاستقلال الذاتي، أو بما يوحي به.

قامت «الفراشة الزرقاء» على نص تاريخي، ظاهر محتجب، تترجمه شخصيات روائية، توازيه وتتقاطع معه: تتقاطع معه، وهي تأتي منه وتشي بدلالته، وتوازيه، وهي تلتحق بجوهر الإنسان، وتذهب إلى موت يسيطر على كل الأزمنة. احتفظ الروائي في «يوسف الإنجليزي» بالتوثيق التاريخي ووزّعه على أمكنة ثلاثة، وعلى شخصية مسيطرة: «يوسف»، تجول في الأمكنة الثلاثة وتنتهي إلى الضياع. بيد أن التوثيق الشديد، الذي يضع في كل مكان تفاصيله، يحوّل الأمكنة إلى شخصيات أخرى، تخلق الشخصية المسيطرة وتملي عليها أقدارها. يستولد التوثيق البشر والأمكنة، ويشتق من الطرفين إنساناً مغترباً، كما لو كان «يوسف»، الذي ارتحل طويلاً ولم يظفر بالراحة، صفحة من صفحات التاريخ الموثقة.

انتهت تجربة ربيع جابر في «يوسف الإنجليزي» إلى نتيجة تثير المساءلة، عنوانها: المجازفة المبدعة. ذلك أن الروائي أقام علاقة غير مسبوقة، في الرواية العربية، بين الرواية والتاريخ، تمحو الفواصل بين الوثائقي والمتخيّل، أو تكاد. فقد عرفت الرواية مساءلة التاريخ، دون التقيد بمعطياته الدقيقة ووقائعه المحددة. لكن جابر، الذي يتقدم

باقتراح روائي جديد خاص به، وضع في النص الروائي نصاً تاريخياً مباشراً، وتطلّع إلى نص غير مسبوق يحتضن النصين المتصلين - المنفصلين، بلا تناقض. تتكشف المجازفة المبدعة في اقتراح روائي يتجاوز اقتراحات سابقة، وفي توسيع مواد الكتابة الروائية، كما لو كانت الوثيقة التاريخية متخيلاً روائياً نوعياً، أو كان الأخير وثيقة تاريخية غير مألوفة.

تتوزع الرواية على أجزاء أربعة عناوينها: الجبل اللبناني، بيروت، لندن، العالم. تشير العناوين إلى أمكنة مختلفة الأزمنة، وإلى حركة متحررة متصاعدة، تبدأ من زمن فقير مقيّد وتنتهي إلى فضاء متحرر الأزمنة. وما يجعل الأمكنة - الأزمنة شخصيات واضحة الحضور هو الفعل الإنساني، الذي يتسع إن تحرر زمنه من مكانه، والذي يضيق إن ساوى فيه الزمانُ المكانَ. فزمن «الجبل» ضيق، يوائم مكاناً صفته الركود، «زمن طبيعي» هو، تنسجه العادات وإيقاع الطبيعة، وموروث سلطوي له هالة المقدس. يتلو «زمن الجبل» زمن أكثر اتساعاً هو «زمن بيروت» المنفتحة على البحر والملاحة وغارات القراصنة وبعثات «المرسلين»، وعلى زمن سلطوي طموح، شاء أن يجعل منها «باريس أخرى»، بعسف تارة وبكياسة تارة أخرى. والمدينة، التي لن تصبح «باريس أخرى»، موزعة على جبل يشدها إلى زمن ضيق، وعلى بحر يضيق بالمغلق ويرحب بالحركة الصاخبة. تعقب المدينة المتوسطية «لندن»، مدينة الضباب، التي عرفت البحر ولم تعرف الجبل، ودخلت إلى زمن جديد غريب عن «بيروت» و«الجبل»، هو زمن الثورة الصناعية، الذي يضيف إلى «زمن الطبيعة» زمناً آلياً، يفسّر الطبيعة ويروّضها. ولن يكون «العالم»، وهو المكان الأخير في الرواية، إلا تتويجاً لانهيار جدران الأماكن المغلقة، الذي يقذف بإنسان «الأزمنة الضيقة» إلى قرار التبدّد والتداعي.

تبدأ الرواية من «الجبل» وتنتهي إلى «العالم». لكنها، وهي تتسع بقظة معنى قصدته وصاغت وجوهه، تعطي «الجبل» مساحة تطغى على غيرها، وتعيّنه حكاية راكدة هائلة، تتناسل منها حكايات متناظرة لا تنتهي. فـ«الجبل اللبناني»، وهو أطول الفصول الأربعة، زمن مستبد يقيد من ارتبط به، وجوهه الوالي والقاضي والأمير وحاشية تمتثل إلى سلطة العادة. تُستَهَلُّ الرواية بالكلمات التالية: «لا نعرف اليوم الذي ولد فيه بطل قصتنا.. لكننا نستطيع تحديد السنة والشهر ربما. يوم زائد أو ناقص لا يهم. ولد يوسف في حزيران 1832..» يكرر الروائي ما فعله في «الفراشة الزرقاء»، يأتي بالشخصية ويحدد ميلادها، وإن كان في هذه المرة جعل من السلطة مرجعاً لتحديد تاريخ الميلاد، والموت أيضاً.

«لا نعرف اليوم الذي ولد فيه بطل قصتنا..»، هذه هي الجملة الأولى في الرواية. يأتي الجواب من هوامش السلطة، التي تحتل الطبيعة والبشر والمصائر. لذلك يتعين الميلاد المفترض بالعام الذي قرر فيه محمد علي باشا الخروج على السلطان، وأرسل إلى الجبل اللبناني جيشاً، انضوت فيه «فرقة سودانية»، يلقي «رجالها السود» الروع في قلوب الأهالي. كأنّ الرواية، التي تقرن ميلاد الطفل بـ«الرجال السود»، تركن إلى زمن طاغ مسيطر قبل أن ترى أزمنة هيّنة تطفو فوقه. فلا شيء لا تطاله السلطة وتحدد أقداره. لهذا يتعيّن ميلاد الطفل الأول بمعركة «عين السمقانية» الخاسرة، وميلاد الطفل الثاني بسنة الفتح المصري ووصول المدافع الجديدة، ويتصادف مخاض لاحق بمصادرة العساكر المصرية لأرزاق الفلاحين – ص: 97–99 –. ولأنّ الزمن السلطوي يجتثّ ما عداه، تشارك السلطة في اختيار أسماء المواليد وفي استقدام ميقات الموت أيضاً. فـ«أهل الجبل»، مسيحيين كانوا أم دروزاً، يُقبلون على اسم «يوسف»، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر والأول من القرن التاسع عشر، الذي يحيل على الشيخ «يوسف أبو شقرا»، وعلى الأمير «يوسف الشهابي».. .. وللسلطة دورها الحاسم في تهيئة سبل الموت: يموت أهل «الجبل اللبناني» في خصومات الأمراء المحليين، وفي المعارك مع الجيوش المصرية، وفي نزاعات طائفية متلاحقة، وفي خلافات عارضة يؤججها الوعي المتقاتل الموروث.. تتحدّد السلطة، في أشكالها المختلفة، مرجعاً للموت، ينصرها استبداد عادات قاتلة، أملتها السلطة واستظهرها الخاضعون.

تكتسح السلطة حياة بشر لا سلطة لهم، مبرّرة وجود البشر بوجود سلطة، تحتاجهم وتجثم فوقهم. فالمكان سلطوي الإشارة: «دار المير»، «المغارة التي اختبأ فيها الأمير»، «قناة المير»، «جيش الأمير»، «حامية الأمير».. .. تتشخصن السلطة مكاناً واسماً وعادة ومعركةً مع «سلطان» آخر، تتشخصن في حوائجه: «في ربيع 1840 ترك الأخوة جيش الأمير خليل، في أواخر 1843 فرض إبراهيم باشا الخدمة الإجبارية، بعضهم نزح قبل زمن بعيد، عقب معركة عين دارة الشهيرة سنة 1711.. .. بعضهم نزح مؤخراً، بعد صيف 1838، أو إثر معارك 1824 و1825..». ينوس الزمن بين حياة سلطة تقتل البشر وسلطة الحياة التي تهزم سلطة بأخرى، دون أن يلتقي البشر، في الحالين، بزمن يعطيهم وجوداً سوياً. لهذا، وبسبب الوعي المحلي المتقاتل، يجري زمن «المرسلين» هادئاً، يترك «الأشياء» في حربها، وينصرف إلى توليد جيل جديد. ذلك أن «العقل الأوروبي» يخلق من «عدم»، ولا يعترف بالسديم البشري الذي سبق وصوله. في الجزء الثاني من الرواية، يقع الروائي – المؤرخ على عنوان طريف من أسطر قليلة هو: «الكولونيل شارلز تشرشل»، الذي جاء مع الأسطول الإنجليزي سنة 1840، واشترى قرية

صغيرة في «الجبل». وحلم الكولونيل طريف قوامه «تحويل الجبل إلى مقاطعة إنكليزية». يعبّر الطموح الغريب عن «عقل أوروبي» يعيد «خلق الأشياء المحلية»، وعن «أشياء محلية» تجهل «العقل الأوروبي».

تفصل «بيروت» بين زمن «الجبل» وزمن «لندن»، وتحتفظ بزمن خاص بها، كما لو كانت نقطة عبور، يمر بها الكولونيل الذاهب إلى الجبل، و«يوسف الإنجليزي»، الذاهب إلى «لندن». إنها طرف يستقبل، ويرسل ما أرسله غيره إليه، تنطق بكلمات غيرها، وتلتمس قولاً لا تحسن صياغته، على خلاف «لندن»، التي توغل في الإرسال وتستقبل ما شاءت أن تستقبل. والعاصمة البريطانية، في ذلك، شخصية راسخة متينة، لها مدارسها الفنية ودور نشرها ومطاعمها العامة ومحطات قطاراتها وفروقها الطبقية الباهظة. وما «يوسف»، الذي أرسله الجبل إلى نقطة عابرة أرسلته إلى مدينة راسخة، إلا إشارة تراجيدية مآلها التفكك، يطاردها زمن راكد ويجذبها زمن لا يكف عن التبدّل، لا تمتثل إلى الزمن الأول ولا تطمئن إلى الزمن الثاني، فتتداعى ممزقة وتسقط في زمن عصي على التعيين.

بدأ «يوسف» حياته غريباً وانتهى إلى مصير أكثر غربة. ولد لأب جاوز الستين، وحمل اسماً موروثاً جليلاً شاع فترة من الزمن، رأى الجثة الأولى في الخامسة من عمره وشاب شعره مبكراً من هول ما رأى، نظر إلى أفعى أقلقت جده ولم تمسه بأذى، أجاد الرسم مبكراً وفقد أبواه صبياً، وتحدث الإنجليزية وهو في التاسعة من عمره، والتقى بمن علّمه «الكتاب المقدس» وأرسله طالباً إلى أكاديمية الفنون في لندن. إشارات متعددة ميّزته من غيره، ووعدت بإنسان يخاصم مصيره غيره، تؤرقه أطياف أخوته الذين قتلوا، وتختصم في كيانه أزمنة لا تقبل التصالح. وواقع الأمر، أن الصبي الغريب حمل أقداره مع اسمه، الذي ورثه من زمن الوعي المتقاتل، والذي ورّثه احترابا داخلياً لا ينتهي. وإذا كان في جملة الصفات والوقائع ما يشهد على إنسان غريب، ينفصل عن غيره، فإن في الاسم – الإشارة ما يمحو الغربة ويفكّك أسرارها، ذلك أن «يوسف» ظل مقيداً أبداً إلى زمن – أصل، ينفتح على الموت والفراغ. ولن تكون «لندن»، والحالة هذه، إلا حيّزاً مسكوناً بالمفارقة، يدفع بالإنسان الغريب إلى النجاح وهو يدفعه إلى الإخفاق، ويدعوه إلى الاستقرار وهو يدعوه بنبرة أشد إلى الرحيل. ففي «يوسف»، وكما رسمه الروائي باقتدار أكيد، جملة من المتناقضات، تنقله من وضع إلى آخر لا راحة فيه، ومن مكان مضطرب إلى آخر لا يقل اضطراباً، لأن في المتناقضات حركة لا ترضى بالهدوء.

يحقق وصول «يوسف» إلى لندن، روائياً، وظائف ثلاث: يحوّل لندن - المكان إلى لندن - الشخصية، بشوارعها وأسمائها وعاداتها وبشرها وزمنها التاريخي، الذي لا يعرفه «أهل الجبل» ولا يتعرّفون عليه. كأنّ لندن تعيد كتابة سيرة الجبل بطريقة أخرى، مصرّحة بعاداته الضيقة وزمنه الفقير. لذا تعمل المدينة، وهنا الوظيفة الثانية، على إعادة خلق الصبي، الذي وصلها في الثالثة عشر من عمره، وغادرها بعد ثلاثة عشر عاماً. ولأنَّ الخلق لا يستوي بلا تسمية، أخذ الصبي الغريب اسماً إنجليزياً: «جوزيف مندر»، إعلاناً عن ولادة جديدة، تنقل «الوليد» من «قناة المير» إلى زمن القطار البخاري. بيد أن المدينة، وهنا العنصر الثالث، وضعت في إعادة الخلق شللاً لا ينقضي، جاءت بمخلوق مشوّه، فلا هو بالصبي الذي كان ولا هو بـ«الإنجليزي» الذي أرادته المدينة. تعلّم اللغات وتمتع بالنجاح وتزوّج بسيدة إنجليزية واكتسب عادات «خالقيه»، ورجع إلى بلاده مدة ثم اختفى. لم تمحُ الثلاثة عشر عاماً الثانية الثلاثة عشر عاماً الأولى، تنافيا وتناكرا وألقيا بالمخلوق الهجين إلى الفراغ القاتل.

عاش «يوسف» حياته القصيرة مدفوعاً بتناقضاته المعقدة، يخاصم منامه يقظته وينكر ماضيه حاضره ويخادع طريقه المراوغ خطواته القلقة. فهو العربي المحاصر بالإنجليزي «جوزيف» الذي أصبحه، والدرزي الذي يقرأ «كتاب الحكمة» والمسيحي الذي يقرأ «الكتاب المقدس»، وهو اللندنيُّ الذي احتفظ بذاكرة الجبل.. .. موزع هو على أكثر من ثقافة وزمن ومكان، نبت في بيئة واستُنْبِتَ في غيرها، كأنه ذلك الفيل الذي جلبه اللورد بالمرستون، مهندس السياسة الإنجليزية في مصر وبلاد الشام، من الهند إلى لندن، كما جاء في مستهل الجزء الثالث من الرواية. شاء «ربيع جابر»، وهي يبني شخصية تسوطها تناقضاتها، أن يلامس المغترب النموذجي، وأن يوطد مأساة مستلب أفقه الوحيد هو التفكك. فإذا كان «الغرناطي» هو المغترب - النمط، الذي يسير في درب وينتهي إلى آخر لم يقصده، فإن «يوسف» هو الشخص الذي ولد مغترباً، وإذا كان «رالف رزق الله» هو المغترب الذي أرهقته مدينة ماسخة، فإن «يوسف» هو المطارد بخصام ثقافتين وزمنين. إنه المغترب الكلي، الذي يمكر به الطريق قبل أن يبدأ المسير، ويكاثر الخديعة بعد الخطوة الأولى. ومع أن في «يوسف» معطى طبيعياً مغترباً، بسبب توزّعه على حضارتين لا تأتلفان، فقد شاء «ربيع» أن يرفع المأساة إلى تخومها الأخيرة، حين وضع الاغتراب في ولادة المغترب وطفولته، كما لو كان يقول: إن في التاريخ اغتراباً منقوصاً، يشوّه الإنسان ويَدَعه قادراً على الوقوف، على خلاف الاغتراب الوجودي، الذي يهدي الإنسان بوصلة تقوده إلى التيه. و«ربيع»، في ما يفعل، ينجز أطروحة عن هجنة «الحداثة الشرقية» ويتمسك، بثبات، بمنظوره المأساوي

للعالم، الذي يضع المأساة في وجود عابث لا يلتفت إلى الأزمنة.

توطّد الرواية، في ثرائها الجميل، مأساة المغترب، متوسلة عنصرين، عنوان أحدهما ربما: «العقم الرمزي»، الذي يؤوّل علاقة المغترب الشرقي بالمدينة الأوروبية المنتصرة، وعنوان ثانيهما: «العودة المخفقة»، التي تؤوّل معنى «الجبل»، الذي أصابه الفشل وأخطأ الانتصار. فالشرقي، الذي تزوّج بإنجليزية، يخبر في زواجه عن نجاح صيّره «إنجليزياً كاملاً»، له عصاه وقبّعته وغليونه ولباسه المتمدن. غير أن النجاح يسقط على الأرض ويتكسّر حين يفجع الشرقي بطفله ويزوجه، ساقطاً إلى مسار عقيم، يستبقي الدرزي اللبناني «فيلاً هندياً» رغم القبعة والغليون. يعود الصبي الموهوب، الذي لم يعد صبياً، إلى «جبله»، حاملاً نجاحه وعقمه، أي حاملاً لا شيء. كأن في عقم الرجل قبل رجوعه، كما بعد الرجوع، إشارة إلى زمن عقيم صدر عنه، أو إلى خصب مستحيل تلامح في زمن آخر. فقبل سفره إلى لندن، كانت المعارك الطائفية قائمة، وبعد رجوعه إلى الجبل، بقيت المعارك حيث كانت. دورة متواترة من التجارب العقيم، تباطنها دورة أخرى من الوعي المتقاتل المطمئن إلى البوار. لذلك يرحل المغترب وحيداً إلى «العالم»، وذلك في صفحة واحدة -359-، تتلوها مباشرة صفحة جديدة تقول: «في أواخر أيار 1860، انفجرت حرب الجبل..».

يحدّث العقم المستقر عن بنية تاريخية عقيمة، لا تمس الأفراد ولا تعبّر عنهم، لأنها بنية متسلّطة تصادر الأفراد ولا تسمح بفردية مستقلة. وكما تعيد لندن، المدينة – الشخصية، كتابة سيرة شخصية «الجبل»، فإن الدكتور: فاندايك، وهو شخصية روائية تنتمي إلى تاريخ آخر، تعيد تأويل شخصية «يوسف الإنجليزي» وأقداره. في فصل عنوانه: «المرسلون» – ص 104 – يكتب الروائي: «جاؤوا من وراء البحار، من وراء البحر الأبيض المتوسط، ومن وراء المحيط.. .. خرجوا إلى بر الشام، يكرزون بالإنجيل، ويدعون إلى المذهب البروتستاني، المسلمين والدروز وأبناء الطوائف المسيحية جميعاً.. ..». إلى هؤلاء ينتمي «الدكتور فانديك»، الذي جاء بيروت في الرابعة والعشرين، أو أقل، والتقى «يوسف»، ولم يبلغ الثالثة عشر من عمره، ورحل بعد رحيل الأخير عن بلده بخمسة وثلاثين عاماً. و«المرسل» السعيد دفن في بيروت وترجم «الكتاب المقدس» إلى العربية وأسهم في تأسيس الجامعة الأمريكية في بيروت، و«عشق» دمشق وترك صوراً فوتوغرافية تنشر نجاحه المبين، فهو يبدو في أحد صوره: «جالساً في عباءة عربية، ثلجية بيضاء، وطاقية سوداء. يد على متكأ الكنبة، ويد أخرى تمسك إبزيم الأرجيلة..». يبدو «فانديك» مستقراً في «عروبة» لن يغادرها أبداً وهو

مستقر في ماهية غربية لم يفارقها على الإطلاق، لكنه في غربيّته الخالصة، التي التبست بعروبة ساخرة، يتمتع باستقرار لا اضطراب فيه، يتيح له حديثاً طليقاً بالعربية ونشر رسالة «المرسلين» وتأمل العادات المصنوعة من الاستقرار. على هامش آخر من هوامش التاريخ المكسوة بالظلال، يقف «يوسف»، الذي يطرد العربي فيه الإنجليزيَّ وينهر فيه الإنجليزيُّ العربيَّ، وينتهي إلى الفراغ. لم يعثر على ما أضاعه ولم يظفر بما وعد به، ولا استقرار في الحالين، مغترب هو عن مؤسسة إنجليزية وطيدة رمت عليه بالعقم، وغريب هو عن مؤسسة شرقية لا وجود لها حكمت عليه بالرحيل. إنه المخلوق الهجين في لحظة، والموهوب المغبون في لحظة أخرى، ذلك أن التاريخ يحتفي بالمؤسسات ولا يحفل بالأفراد، تحدثوا الإنجليزية في التاسعة، أو لم يتحدثوا بغير لغتهم على الإطلاق.

ينتج المعنى الروائي في «يوسف الإنجليزي» من تقابل الأمكنة – الأزمنة، التي تنتج بشراً يختلفون في المصائر والوظائف والمؤسسات. ينتصر بشر الأزمنة الحداثية بمؤسساتهم، وتهزم البنية المتخلفة بشراً لا تعوزهم المقدرة. يحمل «يوسف»، بهذا المعنى، مأساة وجوده الأصلي، ومأساة زمن تاريخي هجّنه وتركه عقيماً. غير أن «ربيع»، الذي يخلط المأساة بالسخرية، وضع في نصه مستوى رابعاً، إلى جانب «الجبل، لندن، العالم»، ينفع به القارئ ويعابثه معاً. يتمثّل هذا المستوى بهوامش مترافدة، تدقق المعلومات وتوضحها، وتزوّد القارئ بمعارف «مجاورة»، ترضي الفضول وتجعل القراءة أكثر ألفة. يؤكد «ربيع» في هذه الهوامش أنه روائي – مؤرخ، يعطف الوقائع على تواريخها ويضيء دلالة الحوادث والأسماء، بقدر ما يؤكد حضور الروائي في نصه، متوسلاً التعليق الساخر، الذي يفاجئ القارئ في إيقاع متناوب. وهذا الحضور المتناوب يدفع الروائي إلى ملاحظات متواترة، تستقر في نهايات الصفحات وتختار ما شاءت من المواقع، كما لو كان الراوي هو الشخصية الحرة الوحيدة، التي تخرج من النص إذا شاءت، وتعود إليه بلا مشيئة من غيرها. إنه الراوي المعابث، الذي يقطع القراءة على غير استئذان، كي ينصح القارئ بقراءة غير متعجلة، أو بقراءة أخرى أكثر اتساعاً.

بنى ربيع جابر روايته من نصين منفصلين – متصلين، يسرد أحدهما أشياء من سيرة «الجبل اللبناني» في القرن التاسع عشر، ويسرد ثانيهما سيرة مغترب نموذجي لا شفاء له. والنصان لا انفصال بينهما، بسبب من سيرة الفرد المغترب، التي تضيء النص الآخر وتستضاء به، وهو ما يجعل «النص التاريخي» علاقة داخلية في مسار المغترب، تثيره وتُستثار به. يبدو النصّان، ظاهرياً، في البداية، محدودي الاتصال، ويندمجان كلياً

آن تصاعد الفعل الروائي لـ«المغترب الكلي». بل أن في مستهل الرواية، الذي يعطف ميلاد طفل على وصول جيش محمد علي باشا على «الجبل اللبناني»، ما يوحي بقول روائي مختلف، يشتق مصائر الأفراد من وقائع التاريخ، ويؤوّل معنى التاريخ بمصائر الأفراد الذين صدروا عنه. وما «يوسف» إلا أثر لهذا التاريخ وتعليق عليه: أثرٌ جاء من نص تاريخي محتشد بالقتل والأسى، وتعليق صدر عن «نص مغترب» يؤوّل النص الأول ويرفضه. نصان غير متساويين، ولا يمكن لهما أن يعيشا المساواة أو يقتربان منهما، لأن أحدهما رافض للآخر ومحتج عليه.

أعلن ربيع جابر، في «يوسف الإنجليزي»، عن جديده وهو يوسّع المادة الروائية توسيعاً غير مسبوق. فهو لم يدرج المعطيات التاريخية في نصه، كما يفعل غيره من الذين يحتفون بقرابة الرواية والتاريخ، بل أعطى المعلومات التاريخية المباشرة مساحة تجعل منها نصاً مستقلاً بذاته، يستقدم السلطة والعائلة والأفراد ومستجدات غيّرت المكان ولم تغيّره. وقد يقال مباشرة: ألا يعاني النص الروائي من هجنة أكيدة حين يجعل من وقائع خارجية محددة التاريخ مرجعاً لمتخيّله؟ وما هو هذا النص الروائي الذي يتفق مرجعه الداخلي مع مرجعه الخارجي بلا خصام؟ والسؤال، أو السؤالان، لا معنى له، ذلك أن معنى المتخيل الروائي يقوم في تأويل التاريخ ورفضه، ذلك المعنى الذي استقر في أعطاف مغترب كلي يسعى إلى الغرق والتهلكة.

أعلن ربيع جابر عن جديده في استراتيجية روائية ساخرة، توثّق وتمعن في التوثيق وتضع في المادة التاريخية الموثقة ما يسخر منها. فمن المفترض، نظرياً، أن الروائي يحشد مادة تاريخية زاخرة، قاصداً بناء تاريخ جليل، إن لم يكن ملحمياً، مكتنزاً بالمعنى والعبر. وهو ما يفعله «ربيع» وينقضه في آن: يفعله في التأريخ، إذ لفضاء المغترب مراجعة الزمنية الموثقة، وينقضه كاشفاً عن خواء التاريخ وفراغه. كأنه يأخذ بالدقة في التوثيق قاصداً الحقيقة واحترام الحقيقة، وقاصداً بالحقيقة الموثقة العبث بالتاريخ وامتهان صورته، ذلك أنه بلا معنى ولا قوام. فوراء كل المعطيات المهيبة متسلط يقترض منه المغفّلون الأسماء، ومغترب نبيل زرع فيه التاريخ المتسلط بذور البوار والتيه. و«ربيع»، في هذا، مجدد لا يحاكي غيره، لا بسبب وثيقة مكتنزة أو ناحلة، بل لأنه يضع في النسق الروائي العربي المسيطر علاقة ليست فيه، تطور وجهاً منه، وتقترح وجهاً أدبياً غير مألوف، يمكن تطويره. فلا جديد في عمل أدبي إلا قياساً بنسق مسيطر، يقبل به أو يتمرد عليه.

يستطيع القارئ أن يقع على جديد «ربيع جابر»، إنّ تأمل الرواية التاريخية، التي

يحتفل بها هذا الروائي سلباً. فهذه الرواية، عادة، تنفتح على الجماعة، وعلى مأثور قديم يحتاجه الحاضر، وتنغلق على تفاؤل سبقه تحريض قائلة، في النهاية، بزمن تاريخي يحث الخطا إلى الأمام، موطدة قولها بـ«حقائق» يصعب دحضها. أمّا هذا الروائي اللبناني فله مع «الرواية التاريخية» شأن آخر. فهو يقصد في الوثيقة التأويل الأسيان الذي ينتظرها، إذ لا تقدم ولا انتصار ولا ما هو قريب منهما، وهو يستدعي الجماعة ويستل منها مفرداً دالاً، مصيره لوحده ولا ترقد في مصيره مصائر أخرى، وهو يختار من «الجماعة التاريخية» فرداً مغترباً لا يعوزه الالتباس، ويسرد مأساة زمنه ومأساة الإنسان السوي في جميع الأزمنة. مغترب كُتب مصيره في زمنه، وكتب في وجود مرهق ملغّز، يفيض على الأزمنة. غير أن «ربيع» لا يبني بوثائقه مادة روائية مثقّفة ولاهية وناقدة فقط، بل ينتهي إلى قول روائي مركب يحاور الوعي، تاريخياً كان يسهم في تحويل زمنه، أم راقداً مخذولاً أدمن على التمكّث والانتظار.

في «يوسف الإنكليزي» يصل ربيع جابر إلى أكثر أعماله طموحاً، ويحاور الرواية العربية باقتراح إبداعي خصيب. مبتعداً عن صيغة المغترب الجاهز، القائمة في بعض أعماله، التي تحوّل المادة التاريخية إلى زخرف جميل. يغترب الإنسان، في «كنت أميراً» على سبيل المثال، عن طبع إنساني مُعْتَل، لا يحتاج التاريخ ولا يفسّر به، كما لو كان الاغتراب ثابتاً لا تحوّل فيه في جميع العصور، ويحمل «يوسف» في أعطافه اغتراباً شاسعاً، تفسّره الصدفة وغرائب الأقدار، ويعثر في التاريخ على تفسير لامع مسيطر.

ملاحظة أخيرة :

يذهب الروائي إلى الوثيقة التاريخية في منعطفات تاريخية، تربك الفكر وتقلق النظر. كأن يذهب جمال الغيطاني إلى الوثيقة بعد هزيمة حزيران، وأن يهجس حيدر حيدر بالتوثيق بعد الحرب العربية الأهلية في لبنان، وأن يتكئ محمود الورداني على معلومات تاريخية بعد حرب الخليج الثانية.. .. لذا يُقرأ وعي ربيع جابر الروائي، لزوماً، على ضوء الحرب الأهلية، التي عاشها طفلاً ويافعاً وصبياً، ودفعت به إلى مساءلة معنى الوجود، في التاريخ اللبناني وخارجه.

مراجع الدراسة :

1 – أعمال ربيع جابر.

1 – سيد العتمة: جائزة الناقد للرواية، 1992، دار الريس، لندن .

2 – شاي أسود، دار الآداب، 1995 – بيروت .

3– البيت الأخير، دار الآداب، 1996 – بيروت .

4– رالف رزق الله في المرآة، دار الآداب، 1997 – بيروت .

5 – الفراشة الزرقاء، المركز الثقافي العربي، 1996 – بيروت .

6 – كنت أميراً، المركز الثقافي العربي، 1997 – بيروت .

7 – نظرة أخيرة على كين ساي، المركز الثقافي العربي، 1998 – بيروت .

8 – يوسف الإنجليزي، المركز الثقافي العربي، 1999 – بيروت .

9 – رحلة الغرناطي، المركز الثقافي العاربي، 2002 – بيروت .

2- M. blanchot: l'espace littéraire, gallimard, paris, 115 – 116.

3 – أنطونيو تابوكي: هذيان. المركز الثقافي العربي، 1997 – بيروت .

4 – د. محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى 1994 ص: 136–144.

5 – مجلة الكرمل، العدد: 66، 2001 (كتاب اللاطمأنينة، فرناندو بيسوا).

6- B. Foley: telling the truth, cornell university press, ithaca and london, 1986, p: 143 – 156.

«قصر المطر»: التاريخ المهزوم في المستبد المنتصر

«من يقتل الناس ظلماً وعدواناً، ويذق بلسان وفم دنسين دماء أهله ويشردهم ويقتلهم.. فمن المحتم أن ينتهي به الأمر إلى أن يصبح طاغية ويتحوّل إلى ذئب»

افلاطون: الجمهورية

في مطلع روايته «حياة متخيّلة» يكتب ديفيد معلوف: «سمعت ربما من رعاة الماعز ثانية، أن في طبعنا شيئاً من الذئاب، وأن في طبع الذئاب شيئاً منا، إذ ما زال ثمة رجال، يمكن أن يحولوا أنفسهم، في منازل معينة من القمر إلى ذئاب. إنهم يغلقون ذهنهم البشري مثل قبضة، وحين يفتحونها ثانية تكون كفاً ذات براثن ذئب»[1]. يتقاسم الإنسان والذئب طبعاً، أملته الطبيعة ولم يهذّبه المجتمع. فكلاهما يلتهم أخاه في ساعة محتملة. ولعل استبداد الطبع يجعل «منازل القمر» نافلة، لأن الإنسان قد يلتهم أخاه في لحظة المحاق.

في روايتيه «معراج الموت» و«قصر المطر»، يتأمل ممدوح عزام طبائع الذئب الأبدي. لكنه يضع البدر جانباً، ويقتفي آثار الاستبداد القديم، حيث الإنسان ذئب في الليل البهيم وفي الليالي المقمرة. يبدأ عزام قصته القصيرة «سماء صافية» بالكلمات التالية: «وهكذا وبقدم مجعدة، وأسمال بالية، وصفرة شاسعة، جاءت ورقة مهدلة، كتبت بها كلمات نحيلة بائسة.. »[2]. تترافد الكلمات وتبني عالماً مقوّضاً، يحتقب آخر لا يُرى، أكثر تداعياً. فالواقع وجه رمادي كالح، تساكنه وجوه التحفت الخراب. تظهر بعد القدم العارية أسمال مهترئة، وبعد الصفرة المترامية تأتي ورقة متلاشية. تخلق اللغة واقعاً متهدماً، ويستولد الإيقاع اللغوي عالماً أكثر خراباً. وفوق هذا الواقع، الذي يستبد به البؤس، تمشي مخلوقات سلطوية تستذئب قبل طلوع القمر وبعده، مختصرة حياة الإنسان إلى جوع وانتقام.

في روايتين، إحداهما مدخل صغير إلى الثانية، يرسم ممدوح عزام عالماً قبيحاً لا ينام، كما لو كان القبح حارساً يقظاً إلى الأبد. تستحضر الروايتان متحفاً بشرياً مروّعاً، جدرانه من فقر ودم وبوابته من طغيان وغبار. ولعل الموت المحوّم في متحف الكوابيس، هو ما يجعل عزام يُنطق اللغة ويستنطقها. كأنه يشكو إلى اللغة ويشتكي من ضيقها في آن.

مفتتح: «معراج الموت»: ميت يلهو بمن لم يمت:

الأموات يقتاتون بالأحياء. بنى عزام على هذه الفكرة عمله الأول، قبل أن يصل إلى عمله الكبير: «قصر المطر». ترصد الفكرة الموت الأليف، الذي استقر في أرجاء الحياة، وأدمن عليه البشر. تبدأ «معراج الموت» بالسطور التالية: «صباحاً، بدأت تبصق دماً، وللمرة الأولى، منذ أن جاؤوا بها، وأغلقوا باب الحجرة، أحست أن مفاصلها تتراخى، وأن جسدها قد أضحى متهدلاً، جافاً، لا يقوي على حمل رأسها الضعيف المتهاوي». تنطوي الصورة على التراخي والضعف وعلى رأس يتهاوى. وتوطد الصورة معناها، وهي تشير إلى «شهر قاتل» في حجرة مغلقة. غير أنها تطفح بمعنى مأساوي، وهي تصل بين انبثاق الصبح وبداية النزيف الهالك. فالصبح، في أمكنة مسوّرة بالخراب، يطرد الحياة ويستقبل الموت. وبسبب حضور الموت، الذي لا ينقضي، تنتهي الرواية بما بدأت به: «حتى الساعة التي ماتت فيها قتيلة في بيت الحان، وفي ذاكرتها صراخ جميل الذيب المجنون: موتي! موتي! موتي!» يساوي «بيت الحصان» الصباح النازف، ذلك أن بشر الأزمنة السوية يموتون في مكان مختلف.

يحيل زمن الموت، ظاهراً، على عاشقة خرجت على عادات القوم الراسخة. غير أن «معراج الموت»، وهي تحكي عن عاشقة قتلها خبز مخلوط بنثار الزجاج، ترى الموت الجوهري في بنية اجتماعية تقدس الثبات. تشتق الرواية الموت من ثابت مقدس، ومن زمن راكد، ينزل بالحي عقاباً ثقيلاً. ولهذا، تتكون البنية الروائية من حكايتين غير متكافئتين، يصل بينهما الموت: حكاية أولى عن امرأة متمردة وبشر مكبلين بعاداتهم، وحكاية ثانية، تسيطر على الأولى، عن بنية اجتماعية محتجبة، تصيّر البشر أقنعة متماثلة. تسرد الأولى أقدار بنت فقيرة عشقت، بعد أن سافر الزوج ولم يعد. والعشق تطاول على عادة موروثة لا يتطاول عليها أحد. وتخبر الحكاية الثانية، وتستظهر واضحة في الأولى، عن مجتمع أدمن القديم والحكايات القديمة. ومأساة الشابة، التي جاءت من «الجنة» بألوان ربيعية، تصدر عن رغبتها المحرمة بأن تكون حكاية جديدة في زمن اجتماعي، اكتفى بترديد الحكايات القديمة.

تقول الرواية عن المستبد، الذي عالج كرامته المهدورة في حرب فلسطين بقتل الفقيرة العاشقة: «لكن قوته بالذات إنما كانت تأتي من رسوخ العادة.. ...، والآن نبهتْه الذكرى إلى ذلك العمّ الذي غيبّه الموت. يعجب كيف عاد مرة ثانية ليصبح مثله.. إن تقاليد العائلة النصيّة لم تكن تسمح لأية قوة في الأرض أن تزحزح مكانه الكبير، مهما كان رأي الآخرين فيه.. ص: 37». تستنسخ العادة رجلاً مضى، وتعيده حياً في رجل، ظن نفسه مختلفاً. وتبدد العادة، التي تنطق الأحياء بلغة الأموات، دلالة الزمن، وتضع الأحياء في زمن مقدس مضى، لا يتغير أبداً. يصبح المستبد بديلاً عن عمّه الميت، الذي كان بديلاً عن آخر، حمل في أعطافه روحاً ميتة أيضاً. يتجدد النسق المستبد، مشدوداً إلى زمن مبارك قديم، وتعيد العادة إنتاج بشر يعيدون إنتاج أجدادهم، وحكايات ميتة لا تنتهي. وفي هذا النسق، تتبادل الشخصيات اللغة والأفعال والطبائع، كما لو كان الجميع وجهاً باهتاً لعجوز ظالم توارى عن الأنظار.

تظهر «العادة»، وهي شخصية هائلة، في الحكاية الثانية، معادلاً لـ«سلمى»، في الحكاية الأولى. وتصوغ الحكايتان ثالثة مروعة عن لقاء بين المرئي والمحتجب، ومعروف الاسم ومجهوله، وبين شابة وبنية متقادمة. فعمر العاشقة، المغسولة بنسيم الجنة، عشرون عاماً، وعمر «العادة» مجهول البدايات. ولهذا يبدو وجه المرأة المتمردة واضحاً، على خلاف وجوه مَاثَل بينها استبداد العادة. تستبين العادة، التي لا عمر لها، شخصية كابوسية مهلكة، تستمد سلطتها من عمر مديد عصيّ على التعيين. وتعطي هذه العادة الهيبة للمستبد، الذي فقد هيبته في حرب فلسطين، وتقرر، تالياً، تخوم الرذيلة والفضيلة. تقول الرواية: «دورة هائلة لها شكل الأبد من حياة لا تعلو على معيشة الكلاب».

تشير الرواية إلى نثار من الأزمنة التاريخية: فلول الجيش العثماني، حرب فلسطين وقيام إسرائيل، الوحدة بين مصر وسوريا، وصولاً إلى سلطة الولائم وأشياء أخرى. غير أن الأزمنة تمر فارغة ومتجانسة، وقد طردها زمن «العادة»، الذي لا زمن فيه. والنزال اللامتكافئ بين الموت والحياة يصوغ الأمكنة والبشر و«الدعوة إلى الذبح». و«العجائز الثلاث»، وقد تربّعْنَ في مكان مريح في مستهل الرواية، مجاز للزمن العقيم، ولذلك الميت الذي يقتات بالحي. فالعجائز هنَّ اللواتي قَتَلْن، وبخبز مخلوط بالزجاج، المرأة الشابة المحجوزة في «بيت الحصان». ولهذا تبدأ الرواية، بلغة كثيفة وممضية، بالشابة القتيلة، وتعطف عليها، مباشرة، ثلاث عجائز مقمطّات بالعطن والبلادة: «نهضن من مستنقعات موتهن التي دفّن فيها، من عنوستهن الطويلة، وقد امتلأن

بسلاسل من تعديلات هائلة. تحممّن من قذارة القعود، وفلّين شعور بعضهن كالقردات. عوّضن عن أيامهن التافهة وسني عمرهن الفارغة. ما الذي سيبقى لهن بعد موت سلمى، سوى ذلك المدى الفارغ المنتن من ضباب الحياة؟». تحضر الشخصيات حاملة للعقم والاستنقاع والفراغ والقبح المديد. وهذا القبح يفرض على الرواية أن تقبض على أطرافه بلغة كثيفة ومتوترة، موحية بأن اللغة العادية تضطرب أمام القبح اللاعادي، مستنجدة بلغة أخرى.

تنطوي بنية العادة المنتصرة على الشيخوخة والأرواح التالفة، طاردة بنية أخرى، هشة ومجزوءة، عناصرها الحب والشباب والتوق إلى حكايات جديدة. ويدفع هذا الفرق عناصر البنية الثانية إلى الصمت والهرب، فإن دافعت عن حقها في الحياة، انتقلت من فضاء الموت المضمر أو إلى فضاء الموت الصريح. تنتج رواية عزام دلالتها في سلسلة من الثنائيات القاطعة: الحب والكراهية، الشباب والشيخوخة، الجميل والقبيح، وصولاً إلى ثنائية أساسية هي: الذكورة والأنوثة. ففي مجتمع تقتات به العادة، ويقتات بها أيضاً، يوحّد القبح مستويات كثيرة، إذ العادة سلطة، وإذ السلطة ذكر، وإذ الذكورة نفي للحب وتحالف مع الموت.

تعيّن العادة في المجتمع المغلق الذكورة سلطة، وترى إلى السلطة ذكراً محاطاً بالوقار. ويكون على نقيض الذكورة أن تكون كما يجب أن تكون، أنوثة لا سلطة لها وجمالاً مؤوداً. تتماهى الذكورة بالسلطة والعادة بالموت، وترنو الأنوثة إلى زمن مختلف، ينقض السلطة والعادة والموت، دون أن تصل إليه. ذلك أن المجتمع المغلق يقدس السلطة، وهو يقدس الذكورة، ويرمي بالأنثى إلى هامش تالف مليء بالدنس.

«معراج الموت» رواية عن عاشقة متمردة، وعن مجتمع يرى في العشق كفراً. بيد أن ممدوح عزام، وبرهافة عالية، يحوّل القصة الصغيرة الحزينة إلى مجاز كبير، يقرأ فيه تبدّد الزمن وثبات مجتمع، يعيش خارج التاريخ.

«قصر المطر» : موت الأزمنة في زمن لا روح له:

ممدوح عزام في «قصر المطر» أشبه بمسافر يعاود رحلة سبقت، مستأنساً بآثار أقدامه الماضية. فرائحة الموت تهيمن على المكان، وسيد المكان ذئب، ينطق بنبرة الآلهة. كأن «معراج الموت» نموذج أولي لرواية لاحقة، أكثر تعقيداً، تستأنف حكاية التاريخ الذي يغور في رمال «العادة» المتأبدة. يصدر معنى التاريخ، في الرواية الأولى، عن حكاية عاشق حسمه الموت، ويأتي، في الرواية الثانية، من متواليات حكائية، مغلقة

ومفتوحة في آن: مغلقة، على مستوى المعنى، إذ كل تغير يهزمه الثبات، ومفتوحة على مستوى البنية، فكل حكاية تسلم نهايتها إلى حكاية أخرى.

تنفتح «قصر المطر» على مشهد بشري هارب من التاريخ، تسكنه البنادق والعواطف المتلاشية. مشهد لا زمن له، لولا بندقية تمحو الزمن وهي تشير إليه. تضع الإشارة، التي تكتب الزمن وتمحوه، المشهد الدامي في «الزمن البيولوجي» الذي، وقد اكتفى بدورة حياتية بسيطة، يجعل «الزمن التاريخي» لا مرئياً. يملي الزمن، وقد أخذ شكل الأحجية، على الرواية أن تقف أمام قلعة الموت، قبل أن ترى إلى فلول الحياة الهاربة. تقول: «إن الموت اليومي كان عادة مألوفة وسهلة. ص: 163». يرتبط «الموت العادي» بقوانين الطبيعة، وينتسب «الموت اليومي» إلى: القتل.

«أيقظته الطلقات». هي الجملة الأولى في «قصر المطر». تتلوها مباشرة جملة مؤكدة: «سبع رصاصات اخترقت الواجهة الغربية» تنتهي، وفي الصفحة الأولى، بقتيل غريب جاحظ العينين، تمدد على «درب الحمير القديم». تتجدّد الطلقات والقتيل الجاحظ العينين في الصفحات اللاحقة، بسبب «الموت اليومي»، كما لو كان «القتل» هو الوصي الغريب على الحياة. والقتل المتواتر، وقد أخذ شكل الأحجية، يفرض على الرواية أن تتأمل زمن الموت المنتصر في أزمنة أخرى، ذلك أن وجه الموت الشاسع يتجلى واضحاً في مرايا متعددة. والموت هذا ينشر في الرواية أزمنة مختلفة: زمن الطبيعة، زمن الاستبداد، زمن الكفاح الوطني، زمن اللغة المغتربة، التي تلاحق سؤالاً ولا تقبض عليه.

تحكي الرواية، ظاهراً، عن كفاح السوريين ضد السيطرة الفرنسية في بداية العقد الثاني من القرن العشرين. لكن هذا «الظاهر» يشكل غلافاً لمستوى أكثر عمقاً هو: السيطرة الاستبدادية.

1 - الطبيعة: زمن بلا ذاكرة وذاكرة خارج الزمن:

الطبيعة، بضبابها وذئابها وصخورها، شخصية مسيطرة في «قصر المطر». قائمة بذاتها، فالصخور الأبدية لا يرعاها أحد، وحاضرة في شخصيات، علمّتها أصول الحياة وأمدّتها بالحكايات. ولن تكون الطبيعة في زمن ركودي، «العادة المروثة»، إلا مكاناً يوافق الزمن الذي يحايثه، ثابتاً وقاراً، يصوغ البشر ولا يهذّبه أحد. تتجلى الطبيعة، في علاقتها بالبشر، في أبعاد ثلاثة متداخلة: معنى الطبيعة، المنسوج من وحدة الموت والحياة، قانون الطبيعة، القائل بسيطرة القوي على الضعيف، واستقرار الطبيعة، الذي يمحو الزمن أو يكاد.

يشرح فرنسوا جاكوب معنى التطور البيولوجي في كتابه: «منطق الحي» فيقول: «الاختراعان الأكثر أهمية في التطور هما الجنس والموت»[3]. لا يخالف البشر، في رواية عزام، قانون التطور كما تفصح عنه الطبيعة العارية، يعيشون فرح الولادة وأسى الموت، ويمزجون الأخير بقتل متواصل، حتى يغدو الموت عنصراً أليفاً في الحياة اليومية. ولهذا، تبدأ الرواية، وفي فصولها الأربعة الأولى، بأكثر من موت وأكثر من قتيل: شاب يُقتل وآخر يشنق نفسه، وامرأة غافية تلتهمها النيران وتذهب في سباتها الأبدي. ومشهد الموت، مقدمة ضرورية لما يحتاجه ويكتمل به، أي الجنس. يحوّم القتل سيداً في فصول الرواية الأولى، ويعبق الجنس طاغياً في الفصول اللاحقة. ينتهي الفصل السادس بهذه الكلمات: «كانا قد ابتدأا رحلة الجنون التي لم يعرفا كيف ينتهيان منها في جميع السنوات التي أعقبت ليلة زواجهما الخضراء. ص: 56». تحيل الجملة التي تهتف للاقتران السعيد، مباشرة، على موت لا هروب منه، فتجيء بداية الفصل السابع: «وفي الليلة ذاتها مات سعيد عثمان. ص: 57». تنقسم «الليلة ذاتها» إلى لحظتين متكاملتين، لحظة «الجنس» الخصيب، ولحظة الموت التي تسخر من الوليد القادم. دورة من الحياة مغلقة، إذ الجنس موت آخر، وإذ الموت استهلال لجنس جديد. والاختراعان معاً، بلغة جاكوب، يسردان سيرة الطبيعة، وهما يسردان طقوس الزواج والقتل المتجددة في «مجتمع طبيعي»، لم تهذبه القوانين العاقلة..

يستظهر «معنى الطبيعة» في دورة الموت والجنس المتواترة، وتتكشف قوانينها في أمثولة تعطّف الذئاب على البشر، وتضع الطرفين فوق مسرح قديم، تمزق فيه الأنياب القوية أجساداً متداعية. في فصل جميل، هو الأبهى في رواية بهية، وفي الفصل الثلاثين، تأتي الرواية بـ«أمثولة»، توحد بين الذئاب وجنس مستذئب من البشر. تحكي الأمثولة عن وحدة «الاختراعين» الجليلين، أي الجنس والموت، في زمان ومكان مشبعين بالدلالات. والزمان ليلة قمراء، والمكان أطلال مسرح قديم مفروش بالعظام النخرة. أما الحدث فهو تتويج الذئب المنتصر سيداً على الذئاب، في «الأرض الوعرة القاسية المجردة من الرحمة، شبحية ومسكونة بالأرواح: ص: 143». تخبر الأمثولة عن سلطة متداعية وأخرى صاعدة، مؤكدة الموت – القتل جسراً بينهما، ومعلنة أن الموت – القتل استئناف لطقس قديم. وحضور الأرواح، شهادة على توالد الطقس الدموي القديم في طقس دموي جديد. يمتزج طقس السلطة الجديدة بطقس موت قديم، كما لو كان القتل الضروري رحماً تخرج منه كل سلطة جديدة. ولذلك، تبدأ الأمثولة بموت صاخب، يحمله ذئب فتي إلى ذئب بدّده الزمن، وتنتهي بـ«جنس» طقوسي يضع علامة فارقة بين زمنين لا افتراق بينهما. يبدو الذئب المنتصر، الذي يذيع قوانين الطبيعة العارية، «إلهاً

كلي القدرة» كما تقول الرواية، عاصف المشية منذراً، في كل لحظة، بـ«انفجار القوة الغاشم». ويظهر الذئب العجوز، الذي يذيع قوانين الطبيعة بشكل مغاير، مقوّضاً ومستسلماً لموت لا هروب منه. ولأن القانون المتواتر لا يتمرد عليه أحد، تتصاع الذئاب لعرام الذئب المنتصر: «وانقضت على جثة الزعيم الكبير الساكنة. التهم القطيع الجسد الميت خلال دقائق.. ص: 142».

تضيء الأمثولة بعدين، جوهريين، أحدهما عن وحدة الموت والجنس، وثانيهما عن قدم «الاختراعين الجليلين». تتكشف ذروة الجنس، وفقاً لمنطق الطبيعة، ذروة للاستبداد والسيطرة. ويرتفع الذئب المنتصر، بداهة، «إلهاً كلي القدرة»، ينهي حياة المهزوم بضربة واحدة، ويتطامن أمامه الآخرون برثاثة هائلة. تقول الرواية عن ذئب، أضاف سطراً إلى «دفاتر الذئاب الحمراء»: «انتهى ذلك منذ مساء هذا اليوم حين سافد الأم الكبيرة، كاسباً بضربة واحدة جولتين: المستقبل وجنون الجماع المبهر. ص: 41». في الجملة أصداء واسعة من قول فرنسوا جاكوب، فالمستقبل محمول على جنس جديد، والجنس المتوّج بالنصر معبر إلى موت قادم. يتعيّن الجنس فعلاً بيولوجياً وإشارة: فعلاً يلبي شهوة برتقالية الزبد، وإشارة إلى تحقّق قانون الطبيعة في طقس دوري.

تبدأ السلطة الجديدة بالقتل، وتوطدّ بدايتها بـ«جماع مبهر». إن مفهوم البداية، الفاصلة بين زمنين مختلفين، هو الذي يعطي القتل، كما الجنس، طابعاً طقوسياً يمثّل كل الأزمنة. وهو ما يستدعي أيضاً «الأرواح» المحلقة فوق المسرح القديم. وعلى هذا، فإن السلطة ولادة جديدة، وفعل يكرر خلقاً سبق، أي أنها بداية «مباركة»، تجسد زمن البدايات الأولى. ففعل القتل إعادة لفعل سابق، و«الجماع المبهر» استعادة لطقس قديم. يقول ميرسيا إلياد: «إن كل أضحية تكرّر وتعيد الأضحية الأولى وتنطبق عليها في الزمان. فكل الأضاحي تُقَدّم، إذن، في ذات اللحظة الأسطورية المنتمية إلى زمان البدايات، وبوسعنا أن نقول إن الديمومة والزمان يُعلّقان بفعل هذه المفارقة الناجمة عن ممارسة الطقس، وقل الأمر ذاته بالنسبة لكل حالات التكرار، أي بالنسبة لجميع عمليات تقليد النماذج الأولى...»[(4)]. تحاكي كل أُضحيةٍ أُضحيةً نموذجية أولى، في زمن يحاكي زمناً جوهرياً سبق.

يعيد الفصل الثلاثون، الذي تعوي فيه الذئاب في ليلة مقمرة، إضاءة بدايات الرواية. كانت «الليلة ذاتها»، في البداية، غلافاً زمنياً لموت شاب مذعور واهن الخطى، وللقاء جسدي مجنون بين عاشقة ومستبد كامل. إن هذه «الليلة ذاتها» هي التي تنتقل،

لاحقاً، من أقاليم البشر إلى ممالك الذئاب، في عملية استبدال تضيء وحدة الذئاب والبشر. فبسبب «الليلة ذاتها»، يطلق الذئب المتأله عواءه المنتصر، ويقف المستبد، وقد أمسك بمفاتيح «المشيخة»، راعداً بـ«قامته الشبيهة بالصخرة». ومثلما حيّت الذئاب الذئب المتألّه بسيل من العواء، اندفع أعوان المستبد وراء سيدهم ككلاب رثيثة. لا تختلف طقوس قتل الشاب الضئيل عن تلك التي أجهزت على الذئاب العجوز في شيء. كان القتل في الحالين فعلاً جماعياً احتفالياً، قَتْل في السوق وقَتْل في ليلة مقمرة، أنجزه، في الحالين، طاغية شاب، يستهل السلطة بقربان رهيب، ويبارك أيامه القادمة بدم ضروري. وبعد القتل، يظفر الأول، كما الثاني، بـ«جماع مبهر» وبولادة جديدة. يسافد الذئب «الأم الكبيرة» ويرمي بها جانباً،ذاهباً إلى أخرى «صغيرة» استعصت عليه ذات يوم. ويدخل المستبد المنتصر في جسد أخت القتيل، سائراً من نشوة القتل إلى نشوة تكملها.

تعيد «أمثولة الذئاب» انتاج حكاية البشر، إن لم تكن النموذج الجوهري، الذي يحاكيه البشر في أزمنة متطابقة. ولعل التناظر، الذي يحكم «مخلوقات الطبيعة»، رغم فروق مضلّلة، هو الذي يعطي البشر صفات «نظائرهم»، ويضع فيهم من صفات «أبناء الطبيعة» أشياء مختلفة، تحتقب عواء الذئب وخوار الثور ورغاء الجمل وقباع الخنازير. نقرأ في الرواية: «يعدو كالنمر، نفخ كالثور، أزبد كالجمل، قهقهت بصوت ذئبة، رفعت رأسها كناقة، انتظرت بصبر قطة، يحوم كالضبع، انفلت كالوحش، يعريها بشهوة تيس، تأملتها بعيني بومة، ضحكت مثل هرتين، مشية ذئبية، له يقظة واوي، ممتلئاً مثل ثور..» في الضبع أشياء من الإنسان، وفي الأخير أشياء من الثور، والكل ابن للطبيعة، يمتثل لقوانينها وينصاع لأوامرها، فهو ذئب في زمن وقط في زمن آخر وثالث بينهما، وأحواله المختلفة توقظ فيه «ذكريات» مختلفة، توزّعه على المخلوقات جميعاً.

يطرح «إنسان الطبيعة»، الذي يساوي الثور قوة والتيس شهوة، سؤالاً موضوعه: الذاكرة. ليس للطبيعة ذاكرة أو تاريخ، وكل ظاهرة تكرار لأخرى، والفروق بين الظواهر لا تبدّل من ماهيتها شيئاً. كل شيء قارّ ولا تغيّر فيه، مستسلم لقبضة الزمن، التي تمحوه دون أن يستيقظ. يقول ريمون آرون: «إن الواقعة الخاضعة تماماً للقوانين المتواترة ليست حدثاً تاريخياً»[5]. لا تاريخ، إذن، إلا بتغيّر ينقل «الجماعة» من «الزمن البيولوجي» إلى «الزمن التاريخي»، ويخلق لها ذاكرة، تميّز المستجد من المتقادم، وتدرك أسباب الصعود والأفول. لهذا، فإن دوران الذئب فوق مسرح مكسو بالعظام النخرة، إعلان عن سيد جديد في مكان قديم. غير أن المسرح يميد ويضطرب حين

يطلق عليه «الزمن التاريخي» وابلاً من الطلقات والقذائف الحارقة.

يتسائل الراوي، وهو يرى إلى الجيش الفرنسي الذي يكتسح بلاده: «ما الذي يطمح فيه كل هذا الجيش الطافح بالأسلحة حتى العظام، من هذه الوعور والبراكين وأشجار البطم العيتقة والزيتون المسكين؟». يأتي الجواب من زمن مختلف وذاكرة مغايرة: «في ذاك اليوم التموزي، كان جنرال فرنسي جبار اسمه غورو، يرفس قبراً منسياً في دمشق قائلاً بحقد: ها قد عدنا يا صلاح الدين. ص: 131». يصدر السؤال الحائر عن النسيان، ويتحول النسيان إلى حيرة محبطة، حين تقف الذاكرة الخاوية أمام ذاكرة تاريخية، لم تنسَ الراقد في قبر منسي في دمشق. إن توزع القبر على الذاكرة والنسيان، يطلق سؤالاً حائراً، ويرسل، تالياً، بصاحب السؤال إلى الهزيمة.

يعلن الفرق، بين السؤال الحائر وكلمات الجنرال المغتبطة، عن وعي انغلق في أرض مغلقة مغطاة بالاستقرار والزيتون المسكين، وعن وعي مغاير أقلتّه سفن حربية من مسافة بعيدة. يترجم الوعيان حكاية الركود وحكايات المغامرة. يتحدث الراوي عن: «الأرتال الملونة التي حملت مخلوقات الأرض كلها: سود وبيض وحمر وسمر. ص: 197». والأرتال الملونة، التي سيدخل فيها عرب يقاتلون عرباً، تضيء، بكرم، الفرق بين إنسان الأرض الفقيرة المغلقة، وآخر حمل في سفنه «مخلوقات الأرض». يقول الراوي غاضباً وحائراً مرة أخرى: «تفوا خربوا بساعة، ما ظل عايش ألف سنة». لم تخرّب المدفعية الفرنسية شيئاً كثيراً، فالساكن من ألف عام خَرِب قبل الوصول إليه. ولو لم يظل على حاله، منذ ألف عام، لما شوّهته ساعة واحدة. كأن الساعة الجديدة، في الزمن الاستعماري، تعدل ألف سنة من الأزمنة المتقادمة. ولعل الفرق الكيفي بين «الساعة» الاستعمارية، و«الألف عام» الصامتة، هو الذي يدفع الذاكرة المستقرة إلى توسل إبليس، لتحل ألغازاً ليست من زمانها: «جربت السرية الفرنسية المرابطة هناك، إحدى الدبابات، أمام الفلاحين المشدوهين، ...، حتى أطلق الفلاحون عليها اسم: آلة إبليس. ص: 297». تساوي «آلة إبليس» «الأشيقر»، أي القنصل البريطاني في «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف. يلجأ الوعي الراكد إلى اختراع الآخر، لأنه غير قادر على معرفته، ويصيّره علاقة جاهلة، تضاف إلى تصوراته القديمة. فالقنصل الاستعماري هو «الأشيقر»، لأن الوعي المحلي لا يعرف وظيفته، والدبابة هي آلة إبليس، لأن الوعي القار لا يحسن التعامل معها. لم يأتِ إبليس من مكان، فقد كان موجوداً قبل الدبابة الفرنسية، دون أن يستنجد به الفلاحون المشدوهون. ولذلك، لم يغادر الفلاحون أرضهم المسكونة بـ«الأرواح»، وإن كان عليهم أن يقاتلوا الدبابات، دفاعاً عن سكينة الأرواح.

«راح يتأمل السهل الوعري الممتلئ بتلال بركانية، ظلت هكذا منذ ما قبل التاريخ. ص:311». إن «ما قبل التاريخ» صياغة أخرى لـ«الألف العام» المستقرة. لذا، تستطيع الدبابة أن تدك «ما قبل التاريخ» في «ساعة واحدة»، مجبرة «الأرواح» على الفرار، والفلاحين على الاحتفاء بـ«إبليس». لم يأتِ إبليس مع أحد، ولم يخرب الفرنسيون إلا ما كان خرباً. فالحروب لا تحيل على النصر والهزيمة فقط، إنها تفضح الميت وتنصر الحي أيضاً. لنَرْجع إلى سطور الرواية مرة أخرى. ينتهي الفصل الثامن عشر، وكما أشرنا، بالشكل التالي: «في ذاك اليوم التموزي، كان جنرال فرنسي جبار يرفس قبراً منسياً». غير أن الفصل، وهو يتحدّث عن سيد البلدة، يقول أيضاً: «تحوّلت المنارة إلى مقبرة». وواقع الأمر، أن المقبرة ولدت مرتين، مرة أولى من صمت عمره ألف عام، ومرة ثانية من ذئب متأله، يدور هائجاً فوق عظام يابسة. والألف عام صورة أخرى عن براكين ميتة منذ دهور، والذئب امتداد لـ«الاختراعين» الجليلين، الذين لا تاريخ لهما. والطبيعة، في الحالين، قائمة هناك، وقائم فيها إنسان، يجمع بين قوة الثور وشهوة التيس، ويكون مخلوقاً من «مخلوقات الطبيعة» الأخرى.

لم يهزم الفرنسيون أحداً، فالمقابر لا تطلق الرصاص. مع ذلك، ففي الرواية صفحات طويلة عن معارك مزهرة، وصفحات أطول عن فضاء ملحمي شديد البهاء، كما لو كانت الحرب قد نحّت «الزمن البيولوجي» بعيداً، وخلقت «زمناً تاريخياً». تكتب الرواية: «بدأ الجنود يهربون أمام جرأة المهاجمين، وبدا كل شيء شديد الخرافة: جنون رجال غريبي المظهر، يرتدون الحطات الملوّنة، ويرفعون البيارق الحمراء، بمساحاتها الشاسعة من قماش ثمين، ويطلقون بإحكام، كملائكة الموت، ويقفزون بخيولهم الجوعى، نحو أعدائهم بمزاج أسود. كل شيء أخرق، بغيض، جعل أولئك السنغال المساكين شبه مشلولين لا يملكون صراخ الاستغاثة.. ص: 551-552». الخرافة والغرابة والجنون والبيارق الشاسعة، يبني كل ذلك فضاء ملحمياً بهياً، يوافق إمكانيات المكان ويمتثل إلى قوانينه. ينبثق الملحمي من الفقير المغلق، في لحظة «جنون»، ويترمّد سريعاً، بعد عودة «العادة»، التي تَنْهى عن الجديد والجنون. فكما أن الفرنسيين لم يحاربوا أحداً، فإن الأبطال الأشاوس لم ينتصروا على أحد. دار الأمر كله في المكان، ومن أجل المكان، وِفْقَ قواعد مكان مسكون بـ«الدهر والخواء». وبعد المعركة، كما قبلها، رجع المقاتلون إلى الزيتون المسكين، المرتاح في مواقعه منذ «ألف عام».

تغطي وقائع الاحتلال الفرنسي، كما عاشها جبل العرب السوري في فترة محدودة، جزءاً كبيراً من رواية تقع في ستمائة صفحة، تحكي عن استبداد العادة

والموت المأساوي. تبدأ الرواية بالقتل: «أيقظته الطلقات»، وتنتهي بما بدأت به: «وحتى إذا ما غرز خنجره في أي صدر..». يستمر الزمن الراكد طارداً الوقائع التاريخية، لأن من أدمن الركود المتواتر لا يرى إلا ما أدمن عليه. يقف «ابن الطبيعة»، في «عقله الطبيعي»، أمام «الإنسان التاريخي» ولا يراه، لأنه يرى ما استطاع أن يرى، لا ما تجب رؤيته. إنه الخضوع الموروث، الذي يلغي المعارك والملاحم، ويظل كما كان، أي: أكثر أشكال الخضوع خطراً .

2 - الطاغية : قناع يتلف الوجوه :

تنطوي «قصر المطر»، في أزمنتها المختلفة، على زمنين أساسيين؛ خارجي يسرد ملحمة وطنية، وآخر محتجب في ثنايا بنية راكدة. تتشخص البنية، التي يخالطها الموات، بسلطة طاغية، تعلن عن تراتبية صارمة، توزّع البشر على مراتب متفاوتة، يقف عليها طاغية له شكل الصنم. ترتسم المراتب، كما تقول الرواية، في كلاب مسعورة وفلاحين فقراء خانعين ومشايخ يؤجرون سلطتهم وحاشية قاتلة. وبما أن حياة السلطة تصطدم، لزوماً، بسلطة الحياة، فإن بعض البشر يقف خارج المراتب، يعيش أياماً متمردة، قبل أن يحسمه الموت .

يستظهر الزمن المحتجب في شخصية شاب، ورث «مشيخة البلدة» من عائلة طاغية. تصفه الرواية بالكلمات التالية: «حين تأمله وجد أنه يصرخ بالموت، واحتار كيف يمكن أن يتنفس مثل هذا الكائن الهواء البشري نفسه! كانت نظراته نظرات جمجمة، من خلف حاجبيه الغليظين ومحجريه العميقين، وكان شارباه قد كبرا، وسمن خداه، وانتفخت جبهته حتى بدا كالصنم. ص: 642». كائن من جنس آخر يتنفس الموت. فبالموت أعلن عن وصوله إلى «المشيخة»، حين جلد شاباً نحيلاً ورمى به مقيداً إلى الهوام والحشرات. وبالموت حكم «المنارة» حتى تحوّلت إلى «مقبرة»، معتمداً على حاشية لها رائحة الكلاب. وصناعة الموت هي التي تربطه: بـ«آل الحمدان» الذين ورّثوه السلطة، بسياطها وكرمها اللئيم. تلّف رائحة الموت الطاغية، فيكون رأسه جمجمة، ويتمطى الموت في نظراته مستريحاً .

يتكئ «كنج» على سلطة العادة المتوارثة، التي يلغي فيها المتوارث الصلب راهناً واهن الحضور. فوجه الرجل هو وجوه أجداده، مما يجعل وجهه حاضراً وغائباً معاً، حاضراً في شاربين معقوفين وخدين سمينين، وغائباً فيما وراء ذلك. تعيّن سلطة العادة وجه الطاغية قناعاً، ذلك أن زمنه هو زمن الوجوه التي سبقته. وللوجه - القناع، الذي

لم يسعَ إليه أحد، وظائف يحتاجها الطاغية ومن يحتفي به. فبقناعه يأمر وينهي، مستريحاً، وبقناعه يزجر البشر ويمتثلون إليه.

شاربان كبيران وحاجبان غليظان وخدان سمينان ونظرات صادرة عن جمجمة. وجه ليس بالوجه، أدمن عليه من ارتاح إليه. رآه حامله على من كانوا أكبر منه عمراً، ورآه الناس قبل أن يحمله الطاغية من جديد. إنه القديم المقدس، الذي قدّسه قدمه، والذي تقدّس وهو يحاكي «الوجه الأول»، الذي لم يره أحد. تأتي سلطة العادة وتحدّد الرؤية، وتأتي المحاكاة وتعين السلوك. يقول مرسيا إلياد: «فالبطل لا يؤدي، أثناء حياته الأرضية، سوى أفعال نموذجية. ولا غرابة أن أحتفظ الناس بذكراها، ما دامت حسب بعض الاعتبارات، أفعالاً لا شخصية»[6]. يساوي «اللاشخصي» الموت الحقيقي، موتاً غريباً يزجر الأحياء، ويستقر في وجه - قناع. يحتقب القناع، كما أشرنا، بعدين جوهريين: ينسب حامله إلى مجد أثيل، ويوهم الخاضعين بعظمة طبيعية: «إن ما تعرفه عن آل الحمدان هو أنهم لم يتأخروا قط في محو أعدائهم وترحيلهم بلا تردد نحو الموت.. ص: 77». إن نعت «بلا تردّد» هو المركز الذي تستقر الجملة فيه، وإلا لأصبح «آل الحمدان» مثل غيرهم من البشر، أي تحوّلت أفعالهم إلى وحشية خالصة لا إلى تدبير حكيم. بمعنى آخر: إن كان القتل المرتبط بوجه صريح وحشية سافرة، فإن القتل الذي ينجزه القناع حكمة أكيدة.

رغم حاشية كاسحة وكلاب مسعورة، فإن القناع السلطوي المتوارث تراجيديا كاملة. ففي الوقت الذي يُقنع فيه حامله بالانتماء إلى أصل ذهبي، يكون الانتماء نفياً للذاتية وإلغاء لها. وعلى هذا فإن الوجه السلطوي، رغم الشاربين المعقوفين، لا وجود له، إنه بُقْيا من وجوه مترسبة كثيرة. يلغي تواتر الزمن، في السلطة الموروثة، الوجوه والأسماء، مستبقياً القناع وتقاليد «المشيخة»: «وصل كنج مخفوراً بحاشية من حاملي البنادق، والسيوف والعصي يجر وراءه وجهاء البلدة ورجالها الذين تلفعوا بعباءاتهم وحطّاتهم منذ أن وطئت أقدامهم الساحة. ص: 37». وجه كنج، بشاربيه الكبيرين، هو حاشيته ببنادقها وسيوفها وعصيّها، وهو البشر الذين يخافونه أيضاً. لا يتنفس كنج الموت بسبب وجه كالجمجمة، بل بسبب عدد الأموات الذين يرقدون في قناعه. «تمنت أن يستمر إلى الأبد كي تفرّ دلال إلى اللاشيء. هناك حيث تنجو من جور آل الحمدان، وسخطهم الذي يهلك كل حي. ص: 91».

يتنفس الطاغية الموت، ويكون أكثر الناس عبودية. فهو الثابت المتماثل، الأحادي، المتكلّس عبر قناع لا يساوي من دونه شيئاً. يشهد القناع على عبودية الطاغية، وعلى

اختلافه عن البشر. فللقناع، عند بسطاء البشر، وظيفة سعيدة مزدوجة: فتعبير عن الحرية هو، وهو ميل إلى تعدد الإنسان. يضع الإنسان الحر القناع حين يشاء، ويضع القناع لأنه حريص على وجهه، كما لو كان القناع لحظة حرية لاهية، يفعل الإنسان فيها ما يتوق إليه ولا يخسر وجهه، بل يحتفظ بـ«ماء الوجه» كما يقال. كما أن وضع القناع، بالمعنى الحقيقي أو المجازي، تعبير عن ميل الإنسان إلى أن يكون إنساناً آخر، بعيداً عن التكلس والعادات الصلبة. إن خير البيوت هي التي يمكن هدمها، لا لأنها آيلة للسقوط، بل لأنها قابلة للبناء من جديد. وهذا ما لا يأتلف مع الطاغية، الذي إن تداعى تحوّل إلى شظايا، وإن خلع القناع تحوّل إلى جمجمة. بمعنى آخر: إن كان حضور الوجه شرطاً لوظيفة القناع، فإن غياب الوجه يعيّن القناع وجهاً ميتاً. وهو ما يجعل الطاغية ينوس بين السجن والموت، سجين قناع لا يقدر على فراقه، وسجين موت يعلنه القناع: «مضافته امتلأت بالوشاة وصار الهواء يهب نميمة، وقد عمد الرجل الذي كان قد أضاف إلى سلطته المشيخية القديمة قوة نائب البرلمان، إلى فتح سجن جديد (عندما لم يعد السجن القديم الذي افتتح يوم الاستقلال صالحاً) لم يكن سوى الباكية القديمة الممتلئة بالروث. ص: 352». تتحدد السلطة بجملة إشارات تتفتح على الهلاك.

«كنج» عبد لقناعه، وعبد لصورة الآخرين التي يمليها القناع. تقول الرواية: «في اليوم الخامس لمشيخته، سرقوا بارودة طلال الراعي. فأقسم كنج لأقرب رجاله، أنه سيمهل اللص حتى المساء، ثم سيصنع من جلده طبلاً، ويرمي لحمه للكلاب. لم يدرك كيف خرجت الكلمات من فمه، ومن أية بئر عميقة نبش تلك الحروف الموشاة برائحة الدماء. وكيف ارتسمت صورة الانتقام المريع الذي سيوقعه على رأس سارق البارودة العثمانية القديمة. ص: 13» تصور السطور القليلة، وبدقة مدهشة، علاقة الطاغية بالقناع الذي يحتله. ينطق الأول بما لقّنه الثاني، لغة حاضرة وجاهزة، تأتي من «بئر عميقة». لم «ينبش» الطاغية في أية بئر عميقة، ولم يبذل جهداً في «الكلام»، فما قال به وضعه القناع على لسانه، كما تضع الآلهة الكلام في فم الشعراء عند اليونان. وما «البئر العميقة» إلا (آل الحمدان) «الذين لم يتأخروا قط في محو أعدائهم وترحيلهم بلا تردّد نحو الموت»، كما تقول الرواية. يُعيّن تواتر القناع الانتقام «الجديد» المروّع امتداداً لانتقام متعدد الأزمنة.

يسجن القناع الطاغية في سلطة منتقمة. فيبقى وحيداً، منبهراً بتمزيق الجلود وبلغة «البئر العميقة». غير أن القناع لا يذيب الطاغية في أرواح أجداده، إلا بقدر ما يخترع له «خارجاً بشرياً» لا روح فيه. كأن الاحتفاء بأرواح أجداده لا يستوي دون إزهاق

أرواح الآخرين. إنه معتقد المرتبة، الذي يأمر الطاغية بمساواة رؤوس البشر، وبقطع الرأس الصاعد إلى أعلى. فأفضل الرؤوس عند الطاغية أخفضها. وهذا ما جعله يحول «المنارة» إلى مقبرة، ويدفع بالعائلة الأكثر نجابة «آل الفضل» إلى الهلاك. وواقع الأمر أن الطاغية يخترع الاختلاف ويرى، تالياً، الاختلاف المخترع أساساً للسلطة. يخترع الاختلاف، قاسماً البشر إلى «أرواح» وكلاب، كي ينزل بالكلاب المخترعة «الانتقام المريع»: «كان رأيه أن الناس كالكلاب لا يحبون إلا من يخنقهم، لكن السر، كما بيّن له، هو في الطريقة التي يستطيع سيد المنارة أن يخنق الناس دون أن يميتهم، وأن يميتهم دون أن يخسرهم.. ص: 128». يتعامل الطاغية مع الأموات، ويقوم بدوره كصانع للموت. إنه ذلك «الذئب المتأله»، الذي يطرب إلى خشخشة العظام اليابسة، وإلى طقوس «المشيخة»، التي تعيّنه قاتلاً مقدساً.

على «الطاغية أن يخنق الناس دون أن يميتهم، وأن يميتهم دون أن يخسرهم». فن غريب ورهيف ومليء بالمفارقة، على الطاغية أن يتقنه ويكون فيه مرجعاً. وهو في فنه الرهيف أكثر من إله تارة وأقل من إله تارة أخرى. فأكثر من إله هو بفضل الأموات الذي يمشون بخطى مستقيمة، وهو أقل من إله، لأنه مشغول بالذميمة وبتحويل جلود البشر إلى طبول. وهو في هذه الحركة المتعاقبة، بين إله كاذب وذئب حقيقي، ينتهي إلى عقم غريب، يهزم كل مخلوق خصيب. ذلك أن وظيفته، المشتقة من «آل الحمدان»، تُرحّل الآخرين إلى الموت. فهذا الطاغية، برأسه الكبيرة، كان عاشقاً قبل وصول «المشيخة»، وبدا عاشقاً بعد وصولها، حتى كاد يبدو بشراً يتنفس هواء البشر. لكنه، وقد تلبسّه القناع، يرتد سريعاً من العشق إلى الموت.

تنكر السلطة الطاغية الزمن وتعيد تقسيمه وتنصّب ذاتها بداية له. حين يلتقي «كنج»، بعد «المشيخة»، بالمرأة التي أحبها، ينتهي اللقاء بـ«جماع مبهر»: «ودون أن يملك قدرة على ردّ قدره، أولج فيها. ثم تغلغل حتى النخاع، حين سمع من الغيب تقريباً، أنة ليلته ناعمة، تكسرت قليلاً قليلاً مبشرة بانتهاء النزوح. ص: 51». إن «قدر» الطاغية سلطته، و«الغيب»، الذي تناهي إليه ناعماً، هو أصوات الأجداد، المتغلغلة فيه حتى العظام. وواقع الأمر أن الرجل كان عاشقاً، وأن العشق تقوّض بعد ولادة الرجل مرة ثانية. كان العشق بين رجل وامرأة، ولا عشق بين امرأة و«المشيخة»، فالأخيرة لا تعشق غيرها. نقرأ في الفصل المحدث عن «الجماع المبهر» وأصداء الغيب وهو الفصل الخامس، ما يلي: «كانت تعرف رسالته منذ كان حياً، وهاهي تتذكرها، فآل الحمدان هم أسياد هذه البلدة، منذ أن قال لها كوني فكانت، هكذا كان يؤمن، وقد نُذر لهم، ولم

يستطع أحد ممن عاداهم أن يبقى حياً. ص: 49». إن السلطة هي الموت، وما «تغلغل» في العاشقة المنكودة هو الموت، لا العاشق القديم. ولذلك كتب عليها البوار والعقم المكتمل، على خلاف العقم المثمر الذي يلازم الطاغية.

ينجذب الطاغية إلى نقائضه، يقترب من حاملي فضيلة العشق، ويدنو ممن تمتعوا ببراءة لا تنقضي. لكنه، وقد تألّه وانصاع إلى أصداء الغيب، يذهب إلى نقائضه، ليختلس منها ما تملكه، علّها ترجع عارية، كما يجب أن تكون. يبادل الحب بالكراهية، مؤمناً أن الكراهية هي الحب الأكبر. ويقابل الشجاعة بشجاعة أكبر، لا سعياً وراء الفضيلة، بل لتجريد الآخرين من فضائلهم. فقد كتب البوار على الحبيبة حين احتضن جسدها الخصيب. انتقلت من طلل إلى طلل وظلت عاقراً. ولن يكون الوضع مختلفاً، حين يقف إلى جانب الآخرين ويقاتل الفرنسيين معهم. تقول الرواية: «كان قد انفجر داخله حديد موت صدئ، ولم يتوقف عن القتل، أدرك أنه يثأر من كل ساعات التردد التي أمضاها في قلعته، مثل جمل، راح يكسر عظام الجنود والضباط والخيل، وصوته راعد كصوت ثور.. كان مسكوناً بروح شيطان، بينما كان كامل لا يني يلحق به، مشدوهاً بالانقلاب المحيّر الذي جعل من نذل متردد، بطلاً. ص: 555». الانقلاب المحيّر، الذي يقول به الراوي، صورة عن تعاقب الإله الكاذب والذئب الصريح في شخصية الطاغية. يذهب إلى الحب وهو ذاهب إلى الكراهية، ويمضي إلى القتال وهو ماضٍ إلى القتل. كأن شجاعة الطاغية، الذي يؤرقه الشجعان، برهان عن قدرته على القتل، لا عن استعداده للدفاع عما يدافع الآخرون عنه.

ترى «قصر المطر» إلى صفات الطاغية، فيكون قدراً أو إلهاً، وتنظر إليه في مساره، ويجيء المسار منتصراً، يلبي رغبات الذئب الذي تألّه: «ذلك الرجل الذي يتربّع على عرش المنارة، يفعل ما يشاء، يرّحل من يشاء، ويوطن من يشاء في أي مكان. ص: 416». لاشيء يثلم المشيئة المقتدرة، «لكنه سوف يصادف شخصاً آخر يذكّره بكنج، ويفاجئه أنه جالس في الأعالي، يحكم ويسيّر ويحي ويميت.. ص: 644» يعطي الطاغية ذاته صفات الآلهة الوثنية، وتأتي خواتمه الحقيقية ملبية لصفاته الوهمية. والسر في مجتمع يعيش في الدنيا، ولا ينظر إلى معيشه بمنظور دنيوي. ولذلك يبدو «كنج» لزوماً، سراً ومحوّطاً بالأسرار، على خلاف نقيضه «كامل الفضل»، الذي تسللّت إلى روحه أشياء دنيوية كثيرة.

تأتي عائلة «آل الفضل» مرآة أخرى للقاتل المقدس. وما بين الطرفين من فراق هو القائم بين حياة السلطة، المدثرة بالأسرار الغامضة، وسلطة الحياة المفتوحة على

تغيّر الفصول. أقامت الرواية حداً فاصلاً بين الموت والحياة، هو الحد بين الطاغية وعشاق الحياة. فـ«آل الفضل» عائلة وافدة، وصلت البلدة قبل خمس وسبعين عاماً، واستقرت فيها مرتاحة، إلى أن لامس الطاغية جسدها و«تغلغل حتى النخاع»، معلناً أن زمن الوصل مع الطاغية بداية للمتاهة. من المفترض أن الوصل مع الآلهة درب إلى الفردوس، في حين أن الذهاب إلى جهنم وشاية بوصال شيطاني: «وهذه القراءة الجديدة، ملأت روحها بالحقد على كنج، لأن قناعتها بأنه شيطان حياتهم، صارت جزءاً من كيانها كله. لقد بدا لها كإبليس تماماً. يلاحقهم كل ثانية، وكل دقيقة، وساعة، ويوم، وشهر وسنة. بلا كلل ولا ملل. ص: 349». أشياء تفصل بين العائلة والشيطان، تكثفت في فعل – إشارة هو: اللقاء الجسدي. فإضافة إلى اختلاف المكان، يعمل «آل الفضل» في صقل الحجارة، وذلك في مجتمع فلاحي متوارث: «أسرة الحجارين الذين اعتاد الجميع رؤيتهم على سلالم الحيطان، وربد البيوت والقناطر. لمن سيلجأ الآن من يريد بناء بيت؟ ص: 127». تروّض العائلة الطبيعة وتبني البيوت، ويروّض الطاغية البشر ويهدم بيوتهم. يقيم عمل العائلة تعارضاً كاملاً بينها وبين الطاغية، ذلك أنها في البيت – المجاز تعطي الأمن والاستقرار والحماية، أي نقائض العطاء الصادر عن نقيضها. وهي في عملها، الذي يحتاجه الآخرون، تمارس فعلاً إبداعياً، يعيد صياغة الأحجار، وصياغة مرّوضي الأحجار أيضاً. بل أن كل تميّزها قائم في الفصل بين الشكل والسديم، تضع في الحجر الغافي شكلاً، وتحرّره من قشور نافلة، وتعيد خلق الحجر من جديد. وهي في هذا بعيدة عن الطاغية البعد كله، لأنه، لزوماً، طارد للأشكال وعاشق للسديم. فإن كان الحجر المصقول، المتساوي الأضلاع والمتناظر الوجوه، شكلاً، فإن شكل الإنسان، الذي انزاح عن أغفال البشر، يتعيّن في فردية مبدعة، لها من القول والفعل ما لا يختزلها إلى غيرها. حين تصف «ثنية الفضل»، المرأة المقدودة من ذهب وفضيلة واقتدار، إخوتها، تقول: «كان منساباً كتمثال، وقد خزن بمهارة خاصة، ضخامة كامل، وخفة شامل، وعنف صايل، باقتصاد لا يتقنه أحد سواه. ص: 350». كل فرد ظفر بشكل وهو ينقب عن الأشكال خارجه، مواجهاً حراس السديم وغاضباً على أغفال البشر. وبهذا المعنى، فإن صفات الأخوة، الضخامة والخفة والعنف والانسياب، تترجم تعددية غريبة عن الأحادي المكتفي بعزلة متجهمة.

تتنسج العلاقة بين الطاغية والعائلة المبدعة في نسق من التعارضات المفتوحة: الكراهية / الحب، القبح / الجمال، الأنانية / الكرم، البطولة / اللواذ... بيد أنها تتكشف كاملة في التناقض بين المغلق والمفتوح، إذ الأول مرتبط بزمن – أصل ملتف على ذاته، وإذ الثاني مندفع إلى نثار من الأزمنة. تتجسد ثنائية المغلق والمفتوح في

اختلاف المكان الذي يتحرك فيه الطرفان المختلفان. والمغلق قلعة، أو بيت – قلعة، ثابت في مكانه، يزجر الناس ويرهبه الناس، ثابت ويزداد حراسه، مهيب وصامت كالمقبرة. وبيت «آل الفضل» مفتوح على السماء، جدران متواضعة ولا حراسة، يحاور خضرة حسنة يلاعبها الهواء. وبعد حين، ووفقاً لأوامر الطاغية، ترتاح العائلة في مكان مهجور تحرسه الأنقاض. لكنها لا تلبث أن تستأنس المكان المهجور، بالأغنية والحب والتضامن ومشاتل الأزهار، مبيّنة أن مكان الإنسان روحه، وأن القلاع العالية مدثرة بالخواء. تنتشر العائلة من جديد في أكثر من مكان، وتخوض أكثر من معركة، إلى أن تصل إلى التشتت والبدّد. وهي، في مآلها الحزين، لا تشذّ عن سنن الحياة ولا تخذل الشكل الكريم الذي داخلها، معرضة عن لزوجة السديم واستقرار القبور الصامتة.

تصطدم حياة السلطة بسلطة الحياة، ولا يذهب النصر إلى الأخيرة. يهزم الثابتُ المتغيرَ، ويلتهم الميتُ الحيَّ، ويدحر المغلقُ المفتوحَ، ويتلاشى البيتُ أمام القلعة المتجهمة: «فمنذ دهور تقف هذه القلعة هنا، ويرصد هؤلاء المرابعون حركات الآتين إلى هنا شكاكين، خائفين من كل إنسان، ومنذ دهور يطاطئ القادم مرغماً تحت وطأة النظرات الغاضبة. مم يغضبون؟ ولم يغضبون؟ في هذه اللحظة شعر بالحزن على نفسه لأنه لم يبق حياً يرعب كنج في عليائه، ويرهب مرابعيه في كل لحظة، مثلما أحس في الوقت ذاته، بأنه نجا، لأن صاحب القلعة لا سلطة له عليه. ص: 642». قبل أقل من صفحتين، وحين يمر الراوي أمام دار «آل الفضل» نقف أمام السطور التالية: «كانت خربة أنقاض، كومة من الصدوع والجدران المحطمة.. وفي عمق الدار (حيث كانت ثنية تغسل جروح نايل ذات يوم) نبتت أدغال من الشجيرات الشوكية الغريبة، وقد فر منها سرب مذعور من الطيور. وهناك بدت ماضياً خالصاً.. تلك هي الدار إذن! غيمة مشتتة من غبار الأيام اللامرئية لا صورة مستعادة، ولا رائحة الذين جعلوها ذات يوم، دار حياة. ص: 640 – 641».

ثلاث أفكار تسطع في السطور السابقة: «المرابعون» ومن غايرهم، الدهر والخمس وسبعون عاماً، الخوف المنتصر والحياة المهزومة. المرابع الذي يحرس الطاغية، ولا شكل له، جزء من نسق الطاغية المحروس، مقيّد إلى حركاته المقيدة. يطلق النار على الشكل، لأنه لا يعرفه، معتقداً أن الشكل رذيلة، ومغتبطاً بحراسة قبره، وهو على قيد الحياة. يقول أرنست كاسيرر: «بقدر ما يرتقي الفكر والثقافة، يغدو سلوك الإنسان السلبي، في علاقته بالعالم الخارجي، سلوكاً فاعلاً. ويتوقف الإنسان عن أن يكون مجرد لعبة للإنطباعات الخارجية. وبمشيئته الذاتية يشارك في مسار الأحداث، كي تتوافق مع رغبته وحاجته»[7]. تكمن مأساة المرابع في الامتثال إلى عالم

الأسرار، وفي تحويل العالم الخارجي إلى علاقة سرّية. ولذلك يكون مستعداً لإطلاق النار على «آل الفضل»، الذين يعيشون في «الخارج»، ويتفاعلون مع «العالم الخارجي». وفي جانب آخر يقف «الدهر»، وقلعة الطاغية قائمة من دهور، زاجراً خمساً وسبعين عاماً، هو عمر «آل الفضل» في البلدة. إنها المواجهة التراجيدية بين نسق أثيل وإرادات فردية طليقة، خارجة عن النسق ومقاومة له. منازلة بين خوف منتصر وشجاعة مهزومة، وبين موت كليل وحياة مشتعلة .

يؤكّد الموت المنتشر في الهواء الطاغية مركزاً، يتساوى فيه الحضور والغياب، وخالقاً لنظام لا يحتاج النظام، لأن الموت يخيّم فوق كل شيء. ولعل «الموت المنتشر» هو الذي جعل الروائي، وباقتدار متميّز، يظهر المستبد لحظة، ويخفيه لحظات، مستعيضاً عن حضور الطاغية المباشر بـ«الموت» المحوّم في الفضاء. فرضت علاقات الاستبدال، وحداها الموت والطاغية، حضوراً كالغياب وغياباً كالحضور، في حركة متناوبة، تستدعي الطاغية تارة وتستحضر آثاره تارة أخرى. يكون الطاغية في حضوره المباشر متزمّلاً بعزلته ومقمّطاً بوحدته القاتلة، بل رخواً وقريباً من التداعي، يجتر الذكريات وتؤنسه «داعرة». لكنه لا يلبث أن يعود طاغياً في حضور لا مرئي رهيب، يعيد صياغة الحضور الأول، إذ العزلة هجس بإتلاف البشر. تعيّن هذه الحركة المتناوبة «كنج» مركزاً مطلقاً، يدور حول ذاته ويدور حوله الآخرون في آن، مركزاً غريباً، يخرج منه الموت من أبواب متعدّدة .

تستدعي شخصية كنج التاريخ وترمي به جانباً، مبدداً أمام القلعة المتجهمة. فالثابت لا يحتاج التاريخ، والتاريخ يوازيه ولا يلتقي به، والتاريخ الذي لا تاريخ فيه، يطلق النار على كل تاريخ حقيقي. تمثل العائلة التي تستولد من السديم شكلاً، الموقع الذي حاول تاريخاً حقيقياً؛ حقيقياً في عناصره الحية المتعددة، وحقيقياً في هزيمته أيضاً. تخفق المأساة فوق أرواح عديدة وفي أكثر من مكان، ذلك أن تراجيديا العائلة هي تراجيديا ولادة التاريخ الحي في زمن مسكون بالموت. تتوارى العائلة ويظل «كنج» مركزاً في انتصاره ومنتصراً في مركزه. وينهزم التاريخ الحقيقي وينتصر التاريخ الزائف، إذ «الدهر» تواتر فارغ، لا يجد إجابة لأنه لم يطرح سؤالاً، ولا يحتاج جديداً لأن قديمه جديد .ولهذا، فإن «كنج» والعسكري الفرنسي لا يعيشان تاريخاً واحداً، فما بينهما «تزامن» لا أكثر، يلتقيان وينصرفان، ويعود كل منهما إلى زمن مختلف.

تقرأ «قصر المطر» التاريخ، وتقع على عبثه، تنطفئ الأحلام وتتفتت في قبور مجهولة، وتزداد قلاع الثبات طولاً .

3 - الفن : زمن مغترب لا ينتمي إلى أحد :

تبدأ الرواية بما يوحي بالتاريخ وبإمكانية التعرّف عليه، وتنتهي إلى ما ينقضه. يعلن اختلاف النهاية عن البداية أن الرواية لم تلتق بالتاريخ بل بظلاله، وأن ما تراءى زمناً جليلاً، هو إلى الكوميديا أقرب. ذلك أن التاريخ، وبالمعنى النبيل، مترسب في هوامش ضيقة هشة القوام.

ولعل الأحجية، التي توهم الإنسان بحل منتظر وتواجهه بالفراغ، هي ما دفع الروائي إلى بناء حيرته في مجاز، يتجلى في بناء قصر للمحتلين الفرنسيين، مرّت فوقه غيمة ماطرة، ووهبته اسماً جميلاً: «قصر المطر». والقصر بنته العائلة المختلفة المهزومة: «آل الفضل»، ممثّلة بابنها العنيف «صايل». تأتي الأحجية من اندفاع عائلة حرّة، قاتلت الاستعباد والاستعمار، إلى بناء قصر يحتاجه مغتصبها، وتنجز القصر بشغف، ويقف القصر جميلاً: «بني في ستة أشهر متواصلة صرحاً بارعاً حافلاً بالجنون.. ص: 219». يتضمن البناء المدهش، في معناه العمق، دلالتين هما: صمود الفن في وجه «الدهر»، وشهادة الفن على عبث التاريخ.

أزمنة ثلاثة بنت «قصر المطر» وتركته شاهقاً ولا ينتمي إلى أحد. الزمن الأول هو زمن الإرادة الفرنسية، التي تربط بين البناء المحكم والتنظيم الضروري. زمن جاءت به الضرورة وتحلل بعد انقضائها. والزمن الثاني هو زمن الرغبة المبدعة، التي يحررّها الفن وتتحررّ بالفن. زمن أملاه النزوع إلى الحرية ثم هاجر إلى زمن آخر. ذهب الإنسان المبدع إلى موضوعه، مغمضاً عينيه عن الفرنسي والطاغية، ورأى في الإبداع زمناً خالصاً مكتفياً بذاته. والزمن الثالث هو زمن السلطة الطاغية، الذي جعل لقاء الفنان والمستعمر ممكناً، فلولا الحاشية القاتلة لما سقط المبدع في أيدي المحتل الفرنسي. زمن أعمى يتبدل ولا تعود إليه البصيرة. أزمنة ثلاثة تنصهر في زمن غريب، يتيح للمبدع أن يعيش الحرية في فضاء قاتم، قوامه الاستعباد والاستبداد. مع ذلك، فإن الأزمنة المتساندة، التي حققت قصراً جميلاً باركته غيمة ماطرة، تظل، في النهاية، زمناً هجيناً لا ينتمي إلى أحد.

يخلق المبدع بناءه ويمضي: «بعد شهرين فقط من انتهاء الطريق، اختفى صايل تماماً، وأضاعته المنارة». ويرحل المستعمر الفرنسي، بعد سنوات، تاركاً القصر للرياح والفئران القارضة. أما الطاغية، الذي لا يرحل أبداً، فله قلعته القديمة، التي تتوجّه إلى القصر الماطر ولا تعرف لغته. يبقى القصر وحيداً، منتسباً إلى نسق لا وجود له. فالقصر، في منظور العسكري الفرنسي، يقف إلى جانب قصور أخرى، يؤالف بينها

«التنظيم»، ويمسح عنها الغبار مبدع تخلص من القيود. وتحاور القلعة قلاعاً أخرى، ويقف على بوابها حراس غاضبون بلا سبب. أما القصر، في منظور الفنان، فلحظة حرية عابرة، يتنفسها ويمضي، يخلق موضوعاً ويخلقه الموضوع، ويحوّل كل منهما الآخر ويغيّره. يترك الفنان القصر وراءه وحيداً، بلا حرس ولا جنود ولا عين رقيبة، في فضاء مهجور لا أشخاص فيه ولا تتشخصن علاقاته، يدعى: تاريخ الفن.

إن القصر المهجور صورة أخرى عن المسرح الروماني المهجور، الذي تفترشه عظام نخرة: «معظم التصاميم، كانت بنت مواهبه، وقد ضارع في بعضها أجزاء من أم الجرابيع، مثل نمط القاعات بوجه خاص. وشكل الصعود المغلق. ص: 291». «أم الجرابيع» هي المكان الذي احتضن «العائلة»، بعد أن طردها الطاغية، وهي المكان المأهول بآثار رومانية باذخة. ينتسب القصر المهجور إلى الآثار البعيدة، التي لا يؤنسها أحد، وينتمي إلى المسرح المهجور، ويكون له مآله. ومثلما سافد الذئب المتألّه «الأم الكبيرة» فوق مسرح سامق البناء، مسيجاً بالهوام والأشواك، سيتسلل يوماً ذئب جديد إلى «قصر المطر»، ويعبث بجثة ذئب آخر. يشهد القصر المعزول، على عبث التاريخ، إذ الإبداع الفني، الذي نسي اسم خالقه، مرتع لذئب يقطّع أوصال الفنان في عز الظهيرة.

غير أن القصر، الذي لا أهل له، مرآة لحزن آخر. تساوي علاقة الفنان بقصره، علاقة المقاتلين الأشاوس بالهدف الذي قاتلوا من أجله. تتحدث الرواية عن شغف الفنان بعمله، عن اندفاعه الذي لا يعتقل. وتتحدث، وبشكل مواز، عن فضاء ملحمي مبهر، وجوهه الخيول المندفعة والقلوب المتوهجة والبيارق الشاسعة. ومآل المقاتلين هو مآل الفنان الذي «أسكتته الطلقات». فلا «القصر» ذئبه المنتظر، وهدف المقاتلين سقط بين أنياب الذئاب المتسلطة. يترك الفنان قصره ويرحل، ويعود المقاتلون، بعد المعركة، إلى زمن جاف، لا بيارق فيه ولا أغان تبدّد الحصار.

كل ما كان بهياً في لحظة منقوصة ينتهي إلى الصمت، ولا يسقط. فالعظام النخرة تكسو المسرح ولا تلغيه، والغيمة الماطرة تتعرف على القصر المدنس، الذي ظل واقفاً. كأن الفن لا زمن له، تعبره الأزمنة، ويظل يندفع إلى المستقبل. تنفي كلمة المستقبل التاريخ وتستدعيه معاً، كما لو كان المستقبل فناً من نوع آخر. وتمثّل المرأة العلاقة بين الفن والمستقبل، تصل بينهما وتتمازج معهما، لأنها، وكما تراها الرواية، هي الفن والمستقبل معاً. وهذا ما يشير إليه أمران: الحضور الكثيف للمرأة، وجمال المرأة الذي يخطف الأبصار. حاضرة هي كأم وأخت وزوجة وعشيقة، وحاضرة هي جميلة ودافئة

ومليئة بالقيم. وهي في هذا كله قائمة في الحاضر والمستقبل وفي زمن لا يغلقه أحد. تمثّل «ثنيّة»، اللينة المتدفقة التي تفتت الصخر، الإنسان البهي الذي «يتنفس هواء البشر». فهي الحياة وتمضي في مراكب الحياة، إلى أن يغدو مركبها حطاماً. لا تحاكي أحداً ولا يحاكيها أحد، لأن المحاكاة الصماء من اختصاص الطغاة.

تحمل المرآة – المجاز زمناً مستقبلياً، أقرب إلى الحلم، يحمل في طياته منظومة قيم غنية: الكرم والتسامح والصبر والشجاعة والعمل والعناية. إن الأنثى مخلوقة شاسعة البدن، تلبّي المريض، والطفل الرضيع والرجل الممتلئ بالفحولة. لها زمن الشعر، وفيها من الشعر أجمله. إنها المستقبل، ومستقبل الرجل، كما قال آراغون ذات مرة. ورغم سحرها، لن يكون قدرها مختلفاً عن قدر الكتابة الجليلة، التي تأتي من المعيش وتذهب إلى لامكان. ومآلها هو مآل «القصر» الذي يوقظ الحياة في زمن، ويقف وحيداً في العراء في أزمنة لاحقة. ولهذا لن تكون «ثنيّة»، أو «سيّدة الخرائب»، كما جاء في الرواية، إلا فكرة جميلة ومضت في ذاكرة الزمن وانطفأت.

يتحدّى الفن الزمن، ويقدم في صموده الحزين شهادة على عبث التاريخ. كتب أدورنو مرة: «لا بدّ من تفسير التاريخ الكوني ورفضه»[8]. سواء تم تفسير التاريخ أم لم يتم، فالأمر سيان، طالما أن من يجهد نفسه في رسم اللوحة الجميلة، يتركها في العراء في النهاية. فلا أحد يحتاج إلى دروس التاريخ، المنتصر تاريخه في انتصاره، والمهزوم يحسن من القراءة الشيء القليل.

«قصر المطر»: زمن مغلق ورؤى طليقة:

تتسج بنية «قصر المطر» في التوتر القائم بين الكتابة وموضوع الكتابة. مجتمع عضوي تراتبي، فقير في مكانه وزمانه، وفقير في منظوره إلى العالم أيضاً. وهو في فقره، الذي ينوس بين المقدس والمدنّس، يفضي إلى حكاية، تتضاعف في حكايات أخرى، دون أن يغادر عناصره البنيوية أبداً. فالحكايات تتراصف في زمن متجانس مغلق، تتعدد ولا تتغيّر وتتكاثر ولا تختلف. كأن الحكايات المتوالدة حكاية واحدة، حداها: البؤس والقتل. وإذا كانت الحكاية، في المجتمع الريفي، تستدعي الخير والشر وتترك الثاني مهزوماً، فإن الحكاية، في مجتمع ريفي مستبد بامتياز، تستدعي القوة والضعف، ملقية بجثة الأخير إلى عرض الطريق. ولذلك كان عادياً أن تلتف الحكايات كلها حول الطاغية، متحولة إلى حكاية ثابتة، تحكي ثباته الذي لا يميد. حكاية في أزمنة دائرية متجانسة، أو حكايات في زمن وحيد لا يغير لونه.

يفرض منظور المقدس والمدنس، وقد أخذ شكلاً ثابتاً، المحاكاة مبدأ للنظر والسلوك. وتأتي الحكاية لتترجم المحاكاة في علاقاتها، محولة الحكايات إلى حكاية واحدة. ولا غرابة في الأمر، ما دام البشر أقنعة متناظرة، يقف فوقها قناع كبير لا متناهي الأبعاد. لا تخلق الأقنعة الحكايات بل تعيد إنتاج حكايات لا يعرف خالقها. بعد مدخل مضيء وجميل الضياء، تبدأ الرواية بحكاية البندقية المسروقة، تتلوها حكاية العقاب المخيف، فحكاية المستبد وحبّه العقيم، فعقاب العائلة والرحيل... إن تعدّد الحكايات، في المجتمع العضوي (العائلي)، لا يغيّر شيئاً، ذلك أنه لا يسرد مصائر البشر، بل «سيرة الدهر» الذي لا سيرة له والذي يماثل بين المصائر جميعاً.

يعكس النسق الحكائي في مجتمع عضوي تراتبي مغلق بنية اجتماعية شفافة لا تناقض فيها منتهياً، شكلانياً، إلى تناظر ساكن بين البنية الاجتماعية والبنية الحكائية. ساكن هو، وهو يمتثل إلى دورة بيولوجية، حكاياتها هي حكايات الزمن الدائري الملتف على ذاته، كالحكاية التي أنهت ضبعاً وحياة بندقية والمتجددة، لزوماً، في بندقية جديدة تبحث عن ضبع جديد. وتراتبي هو، وهو يرى في الطاغية الحكاية الكبرى، وما خارجه شظايا من بشر. فلأغفال البشر حكاية واحدة لا تقبل الإعادة وللطاغية ما شاء من الحكايات، وآية ذلك حكاية المرأة التي احترقت وهي نائمة، حكاية الشاب النحيل، المرأة المسترجلة، اللص الذي قتله الطاغية. ومغلق هو، لأن تحالف الطبيعة مع الطاغية يحذف كل جديد. دورة من الحياة متجددة وخاوية في تجدّدها وفي حكاياتها القديمة.

لم تمنع البنية الحكائية الساكنة المفترضة عن الرواية حركة باذخة. ويعود ذلك إلى جملة العناصر الإيديولوجية التي أدرجها ممدوح عزام في عمله الروائي، والتي تحتضن الجمالي والتحرري والأنثوي واللغوي.. ذلك أنه، كروائي حقيقي، لم يعكس المجتمع العضوي وفقاً لتصوراته المحايثة له، وهي لا تتجاوز الوعي الحكائي والحكايات المتناظرة، إنما كتب المجتمع العضوي من وجهة نظر مغايرة. فقد كان بإمكانه، وهو يندد بمجتمع لا رحمة فيه، أن يضيف، سعياً وراء التفاؤل، إلى المجتمع الساكن تناقضاً ليس فيه، يبرهن على موت الطاغية وانتصار التاريخ. كأن يوقظ في فلاح فقير حقداً قديماً ينهي حياة الطاغية برصاصة واحدة. بيد أن هذا يكافئ القارئ المغلول ولا يغير شيئاً، ذلك أن سلطة العادة تطلق، سريعاً، كلابها المفترسة على الفلاح المسكين، وتأتي بقناع جديد من «آل الحمدان»، يستأنف السلطة الموروثة ويوطدّ دعائم المجتمع العضوي. لكن عزام وضع الحل الإيديولوجي المتهافت جانباً، وواجه

سكونية المجتمع بدينامية الفن، مقلقاً الساكن بتناقض من خارجه، دون أن يساوي بين الفن واللاهوت. فرغم الفن ونسيمه الرطيب، بقي الواقع مخلصاً لغثاثته، وإن كان في المستقبل، وهو صنو الفن، ما يختلس من الواقع جلاله الكاذب.

ولم يكن غريباً، وقد اصطدم الساكن المغلق بتناقض من خارجه، أن تأتي «أسرة الحجارين» من خارج البلدة المشلولة، وأن تغادر البلدة من جديد، وأن تنتهي إلى لا مكان. ولم يكن غريباً أيضاً أن تكون العائلة النجيبة نقضاً للساكن والعضوي وللعقل الحكائي أيضاً. ومن هذه العائلة، المحددة الزمن والتي لا زمن لها أيضاً، اشتق عزام عناصر موافقة، تواجه المجتمع المغلق، من حيث هو عنصر كتابي بين عناصر أخرى، وتعيد ترتيب الحكايات المتراصفة من جديد. أتاحت له العائلة - المجاز أن يواجه القناع بالوجه، والحكاية بالقصة، والزمن المغلق بالزمن المفتوح، والعضوي بالفني، والزمن الميت بالزمن التاريخي.. ففي مقابل نسق من الأقنعة المتناظرة تتناثر فوقه أسماء مختلفة، تقف جملة من الشخصيات – الوجوه، لها عوالمها الروحية المضطربة وقوامها المحدّد الأطراف، ولها ذكرياتها وهواجسها وأسلوبها في الكلام. ولأنها شخصيات متحررة من سلطة العادة، كان عليها، وهي تنصت إلى رغباتها المتعددة، أن تصطدم بما يؤرقها ويحضّها على البحث، أي كان عليها أن تخلق حكاياتها الخاصة، التي لا تتكرّر ما سبق. ولعل هذا البحث الذي يستولد مصائر جديدة في حكايات جديدة، هو الذي يوقظ الزمن ويجعله مفتوحاً وطليقاً. وبهذا المعنى، نقض الروائي ممدوح عزام المجتمع العضوي، الذي يهجوه، مرتين: نقضه وهو يختزله إلى جمجمة وشاربين كبيرين، ونقضه وهو يبدأ بعائلة مبدعة ويبددّها، مؤكداً أن العضوي المستبد لا يأتلف مع الإبداعي ولا يتوافق معه. تبدو العائلة، ظاهرياً، «عضوية»، أي مكتفية بفقرها وبمنظورها «الأهلي» الضيّق، ثم لا تلبث أن تتشتت وتتوزّع، محمولة بقوة الفن والتحررّ الذين يدمران المراجع الضيقة. يحقق الروائي في خياره هذا أمرين، يواجه سواد الاستبداد بألق الفن الذي تغمره العزلة، ويوطدّ دلالة المجتمع المغلق كمجتمع ميت، يُنقض من خارجه، لأن سكونه المدوّي، لا يوحي بتناقض، على مبعدة من الأسرة المبدعة (الفن)، المسكونة بتناقض متوالد يمنع عنها الاستقرار. فقد ظهرت العائلة (آل الفضل)، في البدء، وهي تصقل الأحجار، وحدة عضوية متلاحمة، متداخلة ومتباطنة كوحدة لا تقبل الانقسام. ثم ما لبثت أن تفرّقت على أقدار مختلفة. بيد أن هذا المصير لا يعود إلى «الدهر»، الذي يكتب الإنسان ويمحوه، بل إلى سلطة التمرد التي تسكن الإبداع والتوق إلى الحرية.ففي مقابل قناع – حكاية، مرجعه خارجه، يأتي وجه مرجعه في داخله، يخلق في تمرده ما شاء من الحكايات.

تنقض «قصر المطر» زمن الاستبداد بزمن الفن، دون أن تقع في التجريد ومتاهة الضرورة الأخلاقية. يقف خلف هذين الزمنين زمنان آخران، لا يستقيمان دون تحديدهما: الساكن والمتغيّر وأحادي التأويل والمؤوّل المتعدّد. فمع أن الكفاح ضد الفرنسيين يبدو واقعاً موضوعياً، أملاه زمن الرواية الخارجي، فإنه، كوقائع أخرى، يتعيّن، أولاً، ببعده الإشاري. فهذا الكفاح، أي تخليق البشر من جديد، إعلان عن زمن دنيوي صريح، يحاصر الأقنعة، وعن زمن مضطرب، يهاجم الزمن الراكد بزمن مغاير غير متوقع. يطلق الزمن اللامتوقع إمكانيات في الإنسان غافية، منتجاً انزياحاً معوّقاً من الأقنعة إلى الشخصيات. تتراجع التراتيل ويأتي «الشاعر» و«المغني»، وتأتي شخصيات توجه طلقات عادلة ولا تسأل أحداً. ولن تكون شخصية «بهاء الدين» المقاتل النبيل، في الزمن الجديد، إلاّ صورة عن «اللص القديم»، الذي صرعه الطاغية في لحظة غضب. يحمل اللص اسمه ويمضي مبهماً، ويبقى وجهه غامضاً رغم اسم صريح، ويحضر «المقاتل» شفافاً وملتبساً معاً، شفافاً وقد حمل نبرة دافئة وفعلاً مستقيماً، وملتبساً وقد غاص في أسئلة المهزومين التي لا تنتهي. وقد يبدو، ظاهراً، أن زمن المقاومة الوطنية صورة أخرى عن زمن الإبداع الفني. والمقارنة قلقة لسببين، يقول أولهما: يحمل الفنان مرجعه داخله، ويرتكن المقاتل إلى مرجع قلق، ينوس بين داخل وخارج ويسقط متشظياً ويقول السبب الثاني: يحمل الفن، كما المقاومة، زمناً خاصاً به، ويلتقيان في زمن ثالث هو: التغيّر. يؤكد هذا الفرق الذي تنتجه الرواية، مرة أخرى، شهادة الفن المغترب على عبث التاريخ. فبينما يقف الفن، وقد تلاشى خالقه، متحدياً الزمن، يسقط المقاتل في بئر النسيان، دون آثار أو ظلال.

توطدّ «قصر المطر» التعارضات التي تنسجها بحامل فني مدهش ثنائي الوظيفة هو: الميت – الحي، أو المستنسَخ، ذاك الذي عاش موته في جسد قضى، وانتقلت «روحه» إلى جسد جديد، تهلكه رصاصة جديدة. يمثّل الميت – الحي، من ناحية، تقنية فنية مدهشة، تضع القارئ أمام موت كالأحجية، وأمام زمن بارد غريب، يتمازج فيه الهذيان واليقظة، والواقعي والغرائبي، كما لو كانت التقنية تضع القارئ، ومنذ البدء، في فضاء لا يتوقعّه. ويعبّر المستنسَخ، الذي يموت قتيلاً، ويبعث ليقتل من جديد، عن أزلية الموت المنتصر، وعن ثبات مروّع في الوجود، لا يتزعزع ولا يتغيّر. لكن المستنسَخ، وهو من «عائلة الحجارين»، يقول بشيء آخر أيضاً. فانبعاث الميت الأبدي ترجمة لمقاومة أبدية للموت، اتخذّت من الفن والآثار الصامدة عنواناً لها. يخترق الذي لا يموت ولا يحيا الرواية كلها، كاسراً السرد الخطي ومعلقاً على الوقائع، وناشراً في الفضاء رائحة للموت لا تنقضي. ومع أن في الميت – الحي ما يردّ إلى تصور ديني للعالم، قوامه

«التقمص»، فإن عزام حوّل العنصر الإيديولوجي إلى عنصر فني مدهش، يعيد ترتيب الحكايات، ويخلق بينها حوارية طليقة، ويضيء دلالة الفن من جديد .

يضع البدء من ميت – حي الحكاية كلها في زمن مؤسطر، ويملي لغة توافق الزمن الذي تحدّث عنه، لغة سوية الاضطراب، إن صحّ القول، لأنها تتعامل مع زمن انسحب منه المألوف وتوارى. تكتب الرواية: «وانسدّت السماء، فلم يعد يظهر أي نجم، وانحشر في دهليز معتم، وفي فوضى من الأشواك والنواتئ، جرّته قوة خارقة من مكانه. فاخترق رأسه عويل، وتدلى فجأة في الألوان النيلية التي طغت، ورأى هناك فراغاً شبحياً هائلاً، أفسدته ضربة فراغّة قاطعة. وانتهى كل شيء. أيقظته الطلقات.. ص: 8». «أيقظته الطلقات»، واستيقظ فيه زمن قديم عاشه في جسد آخر، أي أنه استيقظ مرتين: مرة سحبته من النوم إلى اليقظة، ومرة أخرى وضعت فيه الزمن الماضي الذي عاشه قبل أن يقتل .

يأمر العيش في زمنين، أحدهما كان وانطوى، بلغة جديدة تعالج التجربة المنقضية. فوظيفة اللغة في التجربة العادية إيصالية ومحكومة بخارجها، على خلاف وظيفتها وهي تحلقّ فوق «تجربة وجودية». فهي في الحالة الأولى تتوجّه إلى المحسوس والنسبي، وهي في الحالة الثانية تفتش عن الحقيقة الغامضة، التي لا يمكن الوصول إليها. ولأن الحقيقة ترد إلى محسوس غائم، يكون عليها أن «تضطرب»، منفتحة على خارجها ومكتفية بذاتها في آن. بمعنى آخر: تنطوي اللغة في «قصر المطر» على زمنين متفارقين، خطي ينفتح على «الوقائع اليومية»، ومتقطع يتابع أزمنة متقطعة، مما يحدّد اللغة إيصالية ومجازية في آن، ترى إلى الواقعي وتلهث وراء أسطوري لا يرى. يشير «ريكور» إلى الطبيعة الثنائية في الكلام الرمزي عموماً، الذي يقول بمعناه الحرفي شيئاً وبمعناه المجازي شيئاً آخر. وفي حالة السرد التاريخي يكون المرجع الحرفي هو شبكة الأحداث التي يتكلم عنها، أما مرجعه المجازي فهو «بنية الزمانية» التي يسمها متابعاً هايدغر، بالتاريخية. يقول: «للتاريخية سمتان: امتداد الزمن بين الميلاد والموت، ونقل التوكيد من المستقبل إلى الماضي»[9]. إن كانت اللغة تتدفق شفافة في زمن خطي متواتر، فإنها تقع في «اضطرابها السوي»، وهي تلتقط أزمنة متعارضة .

تطرح اللغة في «قصر المطر» سؤال التعرّف الروائي على التاريخ. فإذا كان التاريخ في كتابة الاختصاص يقينياً في وقائعه ويقينياً في معناه، فإنه يغدو في الخطاب الروائي مجرد احتمال. وتأتي يقينية الكتابة التاريخية، ربما، من سطوة التجريد والاختزال، التي ترى إلى مآل «الوقائع الكبرى» ولا ترى البشر، وتحتفي

بـ«الوثائق» الباردة، معتبرة «الأشواق الإنسانية» كمّاً نافلاً لا يحتاجه «الحكم السديد». وتأتي الرواية وتبني تاريخاً آخر، يبدأ بالإنسان، ويشتق منه وثائق حارة الأنفاس، ذلك أن الرواية تنقب عن معنى الوجود، قبل أن تلتفت إلى مقولات النصر والهزيمة. تطرح «قصر المطر» أسئلة ولا تبحث عن جواب، لأن جوابها الذي تسعى إليه يتحوّل إلى سؤال جديد.

تبني رواية ممدوح عزام خطاباً تاريخياً خارجياً، عناصره الاحتلال الفرنسي لسورية ومسار طاغية وبيئة اجتماعية مثقلة بأسمالها المتعددة. لكنها تنشيء، وفي الوقت ذاته، خطاباً آخر يسخر من الأول وينقضه. والسخرية، كما النقض، قائمة في أكثر من مكان: قائمة هي في صراع لا متكافئ بين نثر الحياة وملحمية مستحيلة. فبعد أن تخفق الرايات مستأنسة بأرواح الأجداد وبأرواح جمعية تتواطأ مع الصخور الحنونة ورذاذ القمر، يأتي نثر المعركة المقيدة محولاً الظلال الهائلة إلى هشيم تذروه الرياح. وبعد أن يحضر البشر في جمال مهيب، أو بلا جمال أو مهابة، تكتسحهم صفات الحيوانات البرية، إذ في الجميل المهيب شيء من الثور وشهوة التيس، وإذ في المرأة الناعمة أشياء من القطة والبومة الناعقة. فجدل السلب هناك، قوي ومسيطر ولا يغير مواقعه، مخبراً أن في الجسد الأنثوي اللدن هيكلاً عظيماً قادماً، وأن في الوجه السرح والمنسرح غموضاً لا يسبر غوره. غير أن الرواية، وهي ترى العبث في التاريخ وتاريخاً كله عبث، تكثّف قولها في لغة مضطربة وشديدة السواء. فالظواهر الشفافة، وهي سهلة الفهم، تكتفي بلغة شفافة فقيرة التأويل، على خلاف ما «لا يفهم»، الذي يطلق المعنى في اتجاه ويرسله إلى اتجاه آخر. وهذا الذي «لا يُفهم» يحمل سؤاله المؤرق في لغة كثيفة ومتأنقة، كأن دور اللغة، وهي ترفض التأويل الوحيد، إقامة مسافة بين الراوي والتاريخ، تضع التاريخ في مكان والراوي في مكان قصي عنه. تحيل اللغة، بهذا المعنى، على «فهم الموضوع المكتوب»، وتبيّن أن محاولات الفهم محاولات استئناس لغة جديدة، وأن انزياح اللغة المكتوبة عن اللغة المسيطرة تعبير عن فهم جديد لهذا المسيطر ورفض له.

تكتب «قصر المطر» عن التاريخ وتلتقي باغترابه. لكنها وهي تقف أمام التاريخ المغترب تفصح عن اغتراب الرواية والراوي، مستعيدة أطياف القصر الباذخ الذي تمرح في جنباته الذئاب. وقد تبدو رواية عزام بحثاً وجودياً عن معنى مفقود، غير أنها، وهي تتأمل التاريخ، تطرح سؤال الهوية. والسؤال الأخير آت من شخصية «كنج»، الذي يغير ولا يتغيّر، ويظل في سكونه منتصراً. انتصار غريب يجعل وجوده «تزامناً» مع وجود

المستعمر الفرنسي، دون أن يتوزع الزمن التاريخي على الطرفين. والفرق بين هذين الزمنين هو سؤال الهوية المغتربة وزمنها، التي إن ساءلها الفكر وجدها واقفة في أرجاء قرون منقرضة، غادرها الفرنسي منذ قرون عديدة.

في قصر المطر ما يؤكدها عملاً فنياً بامتياز: تقرأ التاريخ وتقدم قراءة روائية له. والرواية تنجز ما أنجزته متوسلة التاريخ في أزمنته الكثيفة والمعقدة، التي تبدأ ببوابة التاريخ المهيبة، التي توهم بالأبطال والبطولات، وتنتهي إلى قاعات محشوة بالغبار والأسئلة. وهي في هذا، ومثل كل عمل إبداعي كبير، تحتضن خطابين متناقضين هما: خطاب الفن الذي يُهزم ويظل واقفاً، وخطاب الاستبداد الذي ينتصر ولا يعثر على وجهه. ويمكن القول أخيراً: أنتجت المستويات الفكرية والإشارية واللغوية التي وضعها ممدوح عزام في «قصر المطر» نصاً روائياً كثيفاً معموراً بحوارية مدهشة، ترى إلى الإنسان في التاريخ وإلى التاريخ في الفن وإلى الإنسان والتاريخ والفن في فضاء اللغة.

إشارات:

(1) – ديفيد معلوف: حياة متخيلة، دار المدى، عمان، 1996، ص: 10 .

(2) – ممدوح عزام: معراج الموت، دار الأهالي، دمشق، 1988، ص: 89 .

(3)- F. Jacob: La Logique du vivant, gallimard 1970, P: 41.

(4) – ميرسيا إلياد: أسطورة العودة الأبدية، دمشق، 1990، ص: 64 .65 –

(5) – عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص: 72 .

(6)- Mircea eliade: Le Sacré et Le Profane, gallimard 1965, P: 69.

(7)- Ernest Cassirer: Langage et myth, Les Editions de minuit, Paris. 1973. P: 52.

(8) – الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص: 132 .

(9) – المرجع السابق، ص: 190 .

بمثابة ختام

الرواية وإعادة كتابة التاريخ

أنتج التاريخ الكوني في طور منه، وهو الطور البرجوازي، جنساً أدبياً حداثياً يدعى: الرواية. ومع أن باختين التمس جذوراً بعيدة للرواية، فلا وليد بلا أسلاف مجهولين له، فإن الرواية لم تصبح ظاهرة كتابية إلا في الأزمنة الحديثة. والسبب قائم في معطيات تاريخية غير مسبوقة، تتضمن الفردية الحرية المستقلة، ولو بالمعنى الحقوقي، والشعور الحاد بالزمن وصعود اللايقين، إذ كل سؤال يحجب أسئلة، وظهور الدولة – القومية، التي تترجم تساوي المواطنين بلغة قومية متساوية يتوازعها الجميع.. يضاف إلى هذا نزوع شاسع إلى المغامرة، يتجرأ على الطبيعة وعلى المعلوم والمجهول، ورغبة بحرية متحقّقة، يقترحها العقل والعاطفة وتستضيفها مدن جديدة.

ظهرت الرواية العربية في شرط لا يلبّي من أغراضها أشياء كثيرة، ولدت معوّقة، تقتات بالمؤجّل وتلتمس الحرية في فضاء مقيّد، فلا هي في المجتمع الذي تحتاجه ولا هي بالشكل الذي ينبغي أن تكون عليه: رواية معوّقة في مجتمع مقيّد، جاءت الحداثة إليه ولم يذهب إليها، فالدولة – القومية احتمال ولغة القراءة المتسائلة مؤجلة الوصول والتجرؤ على اليقين لا موقع له، لأن اليقينيات الراكدة تطرد ما عداها. لهذا حملت الرواية العربية شروط ولادتها، ترغب وتصوغ رغبتها بلغة متلعثمة، وتفكر مواضيعها بمنظور محاصر.

تأملت الرواية الكونية والعربية، بأشكال غير متكافئة، اغتراب الإنسان عن واقعة وألمحت، بتواتر لا تلعثم فيه، إلى واقع مضمر، يستعيد المغترب فيه جوهره المفقود. كأن في الرواية واقعاً إنسانياً بديلاً، يمنح المغترب ما افتقده، ويعطيه ما انتظره ولم يعثّر عليه. هجا «ميلفل» عقلانية متطرّفة، تمزج الاكتشاف بالقتل، تغتصب في الطبيعة براءتها وتتجرّأ على قوانينها الخالدة، وتطلّع «سويفت» إلى مدينة فاضلة، تحتفي بالعدل وتحتقر الذهب، وهجس «اكزوبيري»، وهو يبحر بين النجوم، بكون حميم لا تلوثه الغرائز المتوحشة. كان في حلم «ميلفل» إنسان حكيم يظل الطبيعة ويستظل بها، ورثا صاحب

«اليوتوبيا» إلى يوم عادل موعود وبشرّ كاتب «الأمير الصغير» بإنسانية عطوفة، لم يلتقِ بها أحد. ومع أن للروائي العربي، في بداياته، قضاياه المختلفة، فقد هجس بدوره بمعيش قادم مختلف، كأن يرى فرح أنطون إلى مدينة تمتهن المال وتبجّل الحكمة، وأن ينظر طه حسين إلى لون من البشر هذّبته المعرفة وصقلته الثقافة، وأن يطالب عادل كامل بلغة تحرّرت من ضيقها، وبأفكار تتمرد على ثقافة الأدعية ولغة الحوائج الفقيرة. ومع أن في المجتمع المقيّد ما يقمع في الرواية بدائلها القيميّة المضمرة، فقد احتفظت الرواية العربية، في مسارها المضطرب الطويل، بما حلمت به، واحتفظت بما يسأل عن المرغوب ويسائل هزيمته. ولعل هذه الهزيمة، التي كلما غفت قليلاً هبّت أكثر قوة، هي التي جعلت الروائي العربي، بالمعنى النبيل للكلمة، يقتفي، متأنّياً، آثار التاريخ المهزوم، كما لو كان سؤال الهزيمة، وقد تمددّت أطرافه، قد جرف معه أسئلة كثيرة.

ما التاريخ؟ وما معنى التاريخ؟ وهل يأخذ تأويل التاريخ في المنظور الروائي العربي بصيغة المفرد أم أنه، وبسبب ماهيته، مفرد وجمع في آن؟ لن يكون التاريخ في المنظور الروائي إلا الراهن، طالما أن معنى التاريخ في الرواية هو معنى الإنسان، الذي انتظر زمناً مرغوباً لم يلتقِ به، لأنه التقى، على غير توقّع، بزمن لم يرغب به أبداً. تتحلّ الأزمنة كلها في راهن معيش، أفضى إليه ماض تخالطه العتمة، وينطلق منه مستقبل ضنين الوضوح. لهذا ذهب محفوظ في «رادوبيس» إلى زمن الفراعنة، ليندّد بملك راهن تركي الأصول، يمجد العبث ويمتهن الفضيلة، وعاد عبد الرحمن منيف إلى عراق القرن التاسع عشر كي يفسّر هزيمة حاضرة بمعطيات من هزيمة ماضية. يذهب المؤرخ إلى الماضي مكتفياً به، ويصيّر الروائي الماضي لحظة راهنة، فلا رواية إلا بالراهن ولا وجود لروائي لا يبدأ من «الآن». ما معنى التاريخ، كيف يلتقط الروائي حقيقة متطايرة من غرف مظلمة وصدور مختنقة بالأسئلة، وهل في الوثائق الحقيقية ما يصرّح بالحقيقة، أم أن على الروائي أن يفتش عن الوثائق ويهندسها ويشعل بها الحريق؟ يأخذ الروائي بالوثيقة ولا يأخذ بها، لأنه يرى وراء واقع الوثيقة واقعاً مأمولاً، لا يلتفت إليه المؤرخ ولا يحفل به. ذلك أن المؤرخ مشغول بتدقيق الوثائق ومقارنتها، على خلاف الروائي الذي اكتفى بالإنسان المغترب، وقاسمه رغبة بزمن محتمل ينثر السعادة ولا ينظّم الإذلال. ولعل هذه الرغبة المنسرحة، التي تنوس بين ماضٍ معتم ومستقبل لم يطرق دروبه أحد، هي التي تستولد اللايقين وترى معنى التاريخ في التجرؤ على اليقين. واللايقين قلق واحتمال ومغامرة، يوزّع درب الإنسان على دروب متعددة، ويحتفظ برغبات الإنسان، المتعدد الدروب، واضحة يقظة وموحّدة. في روايته «قصر المطر»، وقع ممدوح عزام على مبدع بنى قصراً فاتناً، مرت فوقه غيمة ماطرة

واقترحت اسمه. غير أن للقصر، الذي لا يبتعد كثيراً عن آثار رومانية فاتنة، أقداره المختلفة: يحتفي به عشاق الفن، تعبث في أرجائه الذئاب، وقد تدكه مدفعية غازية، ويستولي عليه مسؤول أدمن المصادرة واعتقال الجميل.. قصر تدثّر بأسراره، محت الأيام أسماء بُناته، يستولي عليه من ينتهك دلالته ويُطْرَد منه من يعرف لغته، بناء كالأحجية وإن كان في زمن ميلاده واضح الأصول. وما التجرؤ على اليقين إلا طرد الذئاب والعظام النخرة وقواعد المسموح والممنوع السلطوية والاكتفاء بروح الفن المتمردة، التي تزرع في الخلاء بناء شاهقاً، يتحدى الزمن وسطوة الفناء.

تؤوّل الرواية التاريخ وترفضه، وتعطي التأويل الرافض صياغات متعددة. التاريخ هو الشر المتجدد في سلطة شريرة متجددة، يقول محفوظ، ذاهباً إلى سلطة فرعونية بعيدة في «عبث الأقدار»، وراجعاً إلى سلطة متأخرة في «يوم مقتل الزعيم». بيد أن محفوظ، الذي تخفق في رواياته مدينة فاضلة مضمرة، يواجه الشر السلطوي بـ«اليوتوبيا»، كما فعل في «الحرافيش» وفي «العائش في الحقيقة»، حيث الخير المهزوم يتحصن بضلوعه ويرفض الرحيل. لا الشر مكتمل النصر ولا الخير مكتمل الهزيمة، وأمام كل سلطة ما يكدر غبطتها، فبذور الحق متجددة النماء. أما عبد الرحمن منيف، المختلف إلى مدن مجهولة ومعروفة، فقد آثر تفسير وتأويل ورفض التاريخ في آن، يُفسّر ما كشف المعيش اليومي عن بؤسه، ويرى في التاريخ مواجهة بين السلطة والقيم السوية الصامدة، كما لو كان يرفض في التاريخ العربي تداعيه السلطوي، ويحتفظ بمأثور شعبي خلقته قامات مجهولة وكريمة كالخيول. هناك أبداً ترقّب، يشي في صمته الهادر بمفاجأة، وانتظار يعلن عن وافد جديد ملتبس الملامح. وإذا كان محفوظ، الذي يؤرّقه النسيان، يرى القيم الرفيعة مستقرة في إقليم غائم وبعيد، تغذّ الجموع المضطهدة خطاها إليه، فإن منيف، الذي مارس السياسة ونقدها، يضع القيم في الإنسان المتمرد الذي يعيش «ثورته»، ولا يذهب إلى «ثورة» تنتظره في خلاء نقي مسوّر بالأغاني والأناشيد. ذلك أن المدينة الفاضلة قائمة في الإنسان الذي يحلم بها، الأمر الذي يصل بين الراهن المريض والمستقبل السويّ ويفصل بينهما في آن.

رفض ممدوح عزام خواء التاريخ، واستبقى منه الفن الشاهق الذي تمرد عليه، فكل ما جاء به «الفرسان الأشاوس» تبدّد في الهواء، ولم يتبقَّ إلا قصر منيف تعبث به الرياح وطاغية التبس وجهه بقناع موروث، كما لو كان وجه السلطان، الذي رقد تحت أقنعة متراكمة، مستحيلاً ولا وجود له. أما ربيع جابر فيرحِّل «القصر المنيف» إلى حقل الكتابة، إذ الكتابة في صفحاتها المتواترة قصر غريب، يُقرأ ويُتَخيّل ولا يلمس حجارته

آحد. فالتاريخ حكايات توقظها الكتابة وتعود إلى رقادها الطويل آن انتهاء كتابتها، والكتابة فعل مأساوي ترى ظلال التاريخ في عابر مغترب، قصد هدفا وخادعه الطريق وانتهى إلى موقع لم يرغب به. يبدأ «ربيع» من توثيق دقيق يقترب من الفرادة، ويكثّف معنى التوثيق في مآل إنسان ينتهي إلى الموت، كأن الموت العابث جوهر التاريخ، وأن الحكايات المتوالدة آية على موت متنوع لا هرب منه، لأن الحكاية تستأنف موتها في سطور الكتابة المتلاشية. التاريخ بُقّيا من بقايا الحكايات المكتوبة، أو تذكّر مأساوي يشهد على اغتراب الإنسان ورحلته الخائبة. لذلك يكون «الطريق المخادع» حاضراً في روايات «ربيع» كلها، يُؤنس السائر قليلاً، قبل أن يدفعه إلى موقع لم يتخيّره. لا شيء يُنتظر ونصائح التاريخ لا وجود لها، والخيبة المنتظرة بدء الحقيقة ومنتهاها، والرواية فضاء حزين يعاند الموت ويستسلم له. سخرية سوداء تحايث تاريخاً لا جلال فيه ولا معنى له، وسخرية سوداء تحوّم فوق حكايات ترى في التاريخ حماقاته المتكررة.

تأملت هدى بركات «التاريخ»، المتعدد في عناصره، وانتهت إلى تاريخ مجزوء متتابع الانحسار، ناشرة في فضاء الكتابة تشاؤماً طليقاً، يروّض ولا يروض معاً. فقد آمنت، في زمن، بتاريخ تعيد صياغته سياسة جديدة منقطعة عنه وأدركت، في لحظة الإيمان، أن أحفاد التاريخ المعطوب يتقنون الخطابة ولا يحسنون السياسة، ويترجمون العطب المتوارث بلغة قاتلة. ولهذا ابتعدت عن التاريخ، الذي تقول به النظريات، وذهبت إلى أقاليم القيم الجميلة، حيث الجمال غربة والعشق اغتراب والزمن المرغوب نزيل سجن سميك الجدران. لا شيء يُرتجى من تاريخ معطوب وعلى البريء أن يلتحف ببراءته ويصمت، وعلى الروائي، الذي فاته التاريخ الاجتماعي السوي، أن ينتسب إلى تاريخ الكتابة المبدعة. رأت هدى إلى أطياف التاريخ في أطياف السياسة ولاذت بتاريخ القيم، وأبصرت مأساة القيم ولاذت بعالم الفن، الذي يسعد الروح ولا يقيها الشرور. وهدى، كغيرها، ترصد معنى التاريخ وتقع في خوائه، فتستنجد بحنان الأنثى ولوعة «الهوى» وبهاء الألوان، على مقربة من روائي سوري فتنته أطلال قصر مهجور، ومن كاتب «الفراشة الزرقاء»، الذي يضع التاريخ كله في حكايات جميلة ينتظرها الأفول.

قارن عبد الرحمن منيف بين «زمن محلي» مسكون بالتداعي و«زمن كوني» منتصر بآلته، وخلق ذاكرة مقاومة، لا تقول بالنصر لكنها تنهى عن النسيان. وقارن ممدوح عزام بين آلة وافدة منتصرة، تأتي وتذهب، واستبداد محلي يتناسل منتصراً. وقارن ربيع جابر بين هيبة الوثيقة وخفة المآل، وبين «زمن محلي» خفيف تهزمه الأزمنة الوافدة. وقاست هدى بركات المسافة بين الزمن المعطى والزمن المرغوب وسقطت في الفجيعة.

تنتصر الأزمنة المحلية المريضة على ما عداها، ويهزمها «الزمن الكوني» هزيمة تستأصل الأمل. ولعل الفيجعة المتجددة هي التي تجعل الروائي يصرف المؤرخ ويذهب إلى ما وراء معلوماته الباردة، موحِّداً بين المعارف والتأويل، ومصرِّحاً بحقيقة لا يعرفها المؤرخ، أو يعرفها ولا يتجرّأ على البوح بها. ولعل هذه الفجيعة، التي لا تهن ولا تشيخ، هي التي أقنعت محفوظ، في سن مبكّرة، بتأمل جلود صبور لـ«السلطة السياسية»، تلك المتناظرة البائسة المتجددة، التي تهزم الإنسان قبل أن ترسل به إلى معركة ماسخة.

من يكتب التاريخ في زمن سلطوي راكد غريب عن التاريخ؟ من يكتب تاريخ سلطات تنهى عن قول «الحقيقة»؟ ومن يكتب تاريخ مجتمعات تاريخ السلطة فيها هو التاريخ الوحيد؟ تقول الرواية، وهي مشغولة بالموت والتداعي والذاكرة، بأمرين: كل تأريخ، شاء أم أبى، تأريخ سلطوي، لا لأنه رهين السلطة فقط، بل لأنه مشغول بـ«المنفعة» لا بـ«الحقيقة»، ومشغول أكثر بثنائية فاسدة هي: النصر والهزيمة، على خلاف الروائي المأخوذ بعالم القيم و«المدن الغائبة»، التي ترد للإنسان جوهره المفقود. ويقول الأمر الثاني: يكتب الروائي التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين والمضطهدين والمهمّشين، ذلك التاريخ المأساوي، الذي يسقط في النسيان وتتبقّى منه آثار متفرقة، يبحث عنها الروائي طويلاً، ويضعها في كتب لا ترحب بها «مكتبات الظلام».

الرواية العربية بحث نوعي في تاريخ هُويّة مأزومة، فقدت ما كان عندها ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هوية معلّقة في الفراغ، ترى إلى ماضٍ لا تستطيع العودة إليه وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه، هُويّة كالأحجية مؤجلة الموت ومؤجلة التحقق. هذا كله، يعيّن الرواية العربية، بالمعنى الإبداعي للكلمة، إعادة كتابة للتاريخ السلطوي المكتوب، أو كتابة أخرى للتاريخ، تنكرها السلطة وتتطيّر منها. ففي «أرشيف السلطة» زمن ثابت مغتبط بثباته، وفي «أرشيف الرواية» أزمنة متعددة، تسخر من الثبات ولغة الخطابة وأوهام النصر والهزيمة.

فهرس الكتاب